◆ Tydzień przyjaźni polsko-czechosłowackiej ◆

CZYTELNIK

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 13 marca 1949 r. | Nr 11 (224)

MARIA PUJMANOWA — przełożył K. A. JAWORSKI

ZAPACH ZDOBYTEGO MIASTA



rys. Wacław Sivko

Papier jeszcze dogorywa
wokół pierwszej strofy.
Pachnie Niki czarna grzywa
czadem katastrofy.
Chrypisz, wietrze, od pożaru,
chociaż czuć już zapach jaru,
zapach nafty, zapach wina;
sztandar w wietrze się ugina.

Jedzie sława dumna z pieśnią
opalona ogniem.
Z schronów zapach wapna z pleśnią
przez otwory ciągnie.
Usta wonne śliwowicą
z Niką się całują krzycząc.
Od zburzonej barykady
jakby wonią tchnie Iliady.

Jeszcze czasem czaszka zgrzyta
pod obręczą koła.
Jęk się śmieje, płacz się wita;
ból i radość wkoło,
kiedy więźnia oknem celi
ciągną śmiejąc się weseli,
wiozą w tanku pulsującym
przez aleję w przyszłość, lśniącą,
tym, co wszystkich teraz czeka,
kiedy już stężejem
z ławy, co płynęła rzeką —
idąc przez wierzeje
dnia, co rzekł nieszczęściu „amen";
gdym ujrzała — kwitnie kamień,
i gdy w dymie od pożaru
czułam słodki zapach jaru.

KAROL KREJCZI

Postępowa tradycja naszej współpracy

Sąsiedztwo narodów czeskiego i polskiego, bliskie pokrewieństwo językowe, sprzyjające łatwemu szerzeniu się wzajemnych wpływów, świadomość wspólnego pochodzenia, podobne losy, kilkakrotne połączenie obu narodów albo włączenie przynajmniej części jednego państwa w obręb drugiego, zagrożenie granic zachodnich przez wspólnego wroga — oto przyczyny zarówno przyjaznych stosunków, jak tarć i nieporozumień.

Dziś, kiedy przyjaźń nasza opiera się na wspólnie budowanym socjalizmie, bez jakiegokolwiek naginania faktów historycznych, możemy stwierdzić, że niemal wszystkie przejawy współpracy naszej łączą się z ruchami postępowymi, z drugiej zaś strony stosunki nieprzyjazne są w bezpośrednim związku z dążeniami społecznie wstecznymi. Do pierwszego typu zjawisk zaliczymy chrystianizację Polski, która dokonała się za pośrednictwem Czechów, wzajemne oddziaływanie wyższych uczelni: Uniwersytetu Karola w Pradze, i Wszechnicy Jagiellońskiej w Krakowie, tradycję Grunwaldu, husytyzm, związki między Fryczem Modrzewskim a emigracją Braci Czeskich w Polsce.

Wreszcie w czasie czeskiego odrodzenia narodowego budzący się ruch narodowy — opierający się o ludność chłopską wbrew zgermanizowanej szlachcie — czerpie obficie z literatury i słownictwa polskiego. Jeśli chodzi o wpływy ideologiczne, podkreślić należy, że młodzież czeska żywi kult dla postaci Kościuszki, dla bojowników Powstania Listopadowego, których emigracyjna fala przepłynęła przez Czechy, dla polskiego romantyzmu, zwłaszcza dla Adama Mickiewicza. O ile panslawizm czeski tamtego okresu bardzo łatwo prowadził w ówczesnych warunkach do pogodzenia się z carskim despotyzmem stając się oparciem dla dążeń zachowawczych — to życzliwość dla Polski przyczyniała się do rozbudzenia myśli rewolucyjnej, łączącej walkę Czechów z ogólną walką młodej Europy przeciw absolutyzmowi i feodalizmowi.

Pierwszy naprawdę wielki poeta czeski Karol Hynek Macha a z nim młodzież czeska lat trzydziestych, ulegając silnym wpływom rewolucyjnej Polski i jej wielkiej poezji, nadaje nowy charakter dotychczas raczej kwietystycznemu ruchowi niepodległościowemu w Czechach, co w ostateczności prowadzi do wybuchu powstania praskiego w r. 1848.

Poważną rolę odegrał tu również bezpośredni wpływ Polaków. Była to przede wszystkim sekcja polska na zjeździe słowiańskim w Pradze ze swoim prezesem Karolem Libeltem, która wprowadziła rewolucyjny ferment do obrad zgromadzonych Słowian.

Nie zapominajmy, że Mickiewicz tworząc swój słynny Legion, pragnął zdobyć wolność również dla braci Czechów. W ogóle tendencja Mickiewicza do wykorzystania bogactw poezji ludowej zbiegła się z analogicznymi tendencjami w literaturze czeskiej. Pod wpływem poezji Mickiewicza formuje się ballada czeska, typowa dla twórczości tak wybitnych poetów czeskich, jak Czelakowski i Erben. Ale już do następnej generacji przemawia Mickiewicz raczej jako rewolucjonista, nawołujący nie do jakiejś idylli spokojnego biedermajeru ale do walki z krzywdą narodową i społeczną: Mickiewicz — autor „Ody do młodości", „Wallenroda" i trzeciej części „Dziadów". Nawet wielbiciela i tłumacza utworów Mickiewicza Wacława Sztulca, który od „górnej i chmurnej" młodości romantycznej przeszedł do katolickiej ortodoksji jako wybitny dygnitarz Kościoła, pobudza ten polski wzór do gorących sympatii dla powstania styczniowego. W drugiej połowie wieku XIX Mickiewicz jest patronem postępowego ruchu liberalnego mieszczaństwa czeskiego, który właśnie wtedy osiąga swój szczyt. Na nim wzoruje się demokratyczna i patriotyczna poezja Svatopluka Czecha; najwybitniejsi poeci czescy tego okresu: El. Krasnohorska, J. V. Sladek i J. Vrchlicky tłumaczą utwory Mickiewicza.

Z końcem tego okresu wyłania się nowy Mickiewicz — socjalista. W roku 1890 odbywają się w Krakowie wielkie uroczystości z okazji sprowadzenia zwłok twórcy „Pana Tadeusza" na Wawel; w uroczystościach tych obok całego, oficjalnego Krakowa z konserwatywnym hr. St. Tarnowskim na czele, bierze bardzo żywy udział postępowy odłam polskiej młodzieży akademickiej, który zwołuje przy tej sposobności do Krakowa zjazd postępowej młodzieży słowiańskiej. Jakkolwiek zjazd się nie odbył, zakazany przez władze austriackie i senat akademicki, delegaci czescy wzięli udział w uroczystościach, nawiązali stosunki z młodzieżą polską i przywieźli do Pragi nowego Mickiewicza, uzupełnionego o rysy dotychczas nie zauważone albo pomijane. Właśnie na tym założeniu opiera się wydana w stulecie urodzin Mickiewicza, w roku 1898, monografia mickiewiczowska pióra młodego, przedwcześnie zmarłego historyka czeskiego L. K. Hofmanna, opracowana częściowo w seminarium profesora T. Masaryka, uwydatniająca szczególnie drugi, publicystyczny okres działalności Mickiewicza i stawiająca po raz pierwszy zagadnienie Mickiewicza-socjalisty, w czym wyprzedza do pewnego stopnia naukę polską.

Rola tradycji mickiewiczowskiej na tym się jeszcze nie kończy. W czasach okupacji niemieckiej powstają nowe przekłady Franciszka Halasa.

Jeśli romantyzm polski wywarł tak pokaźny wpływ na umysłowość czeską, to z drugiej strony pozytywiści polscy nawiązywali do demokratycznych tradycji ruchu czeskiego. Adam Asnyk, Bolesław Prus, Maria Konopnicka właśnie w życiu czeskim szukają tego, czego im brak w mocno jeszcze szlacheckim społeczeństwie polskim. O ile ruch czeski czerpie z Polski pierwiastek rewolucyjny, o tyle pozytywistyczna idea „pracy organicznej" znajduje wzór u Czechów.

Podobne węzły przyjaźni wytwarzają się między powstającym pod koniec stulecia polskim i czeskim ruchem robotniczym. Czescy robotnicy przyjmują od polskich towarzyszy ich hymn bojowy „Czerwony sztandar", który rozbrzmiewa podczas obchodów pierwszomajowych zarówno w Pradze, jak w Warszawie, Krakowie czy Łodzi. W pierwszych polskich śpiewnikach robotniczych znajduje się znów wiersz czeskiego poety Vrchlickiego „Spartacus", tłumaczony przez Konopnicką. Polską rewolucję robotniczą w 1905 roku wita czeski poeta, gorący przyjaciel demokracji polskiej, Adolf Czerny, zbiorem wierszy „Hradby padaji" (Mury się walą).

Przyjrzyjmy się teraz cieniom, które w tych latach padają na przyjaźń naszych narodów. Z jednej strony jest to polityka „Koła polskiego" w parlamencie wiedeńskim, obojętna wobec dążeń czeskich lub wprost im nieprzychylna, a prowadzona głównie przez konserwatywnych stańczyków, zwalczanych przez całą demokrację polską. Z drugiej strony niektórzy czescy urzędnicy reprezentują w byłej Galicji rządy austriackie; to nie Czesi, lecz raczej zaustriaczeni renegaci, których w Czechach nazywano „husarzami Bacha" i otaczano, podobnie jak w Polsce, powszechną pogardą i nienawiścią. W obu wypadkach nie trudno dowieść, że nie o naród tu chodziło, lecz o jego elementy, które z czasem zostały odrzucone.

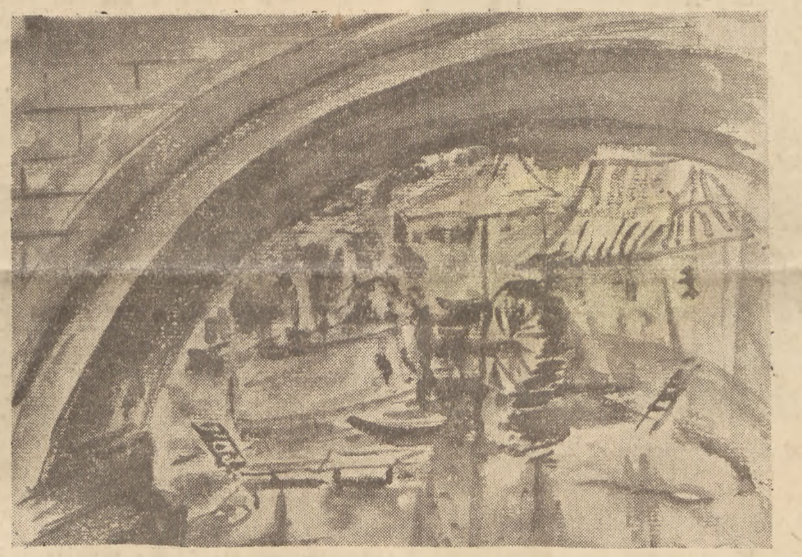
Z końcem pierwszej wojny światowej, z chwilą wyzwolenia Czechów i Polaków spod obcych rządów, zdawało się, że nadchodzi nowa era w stosunkach polsko-czeskich. W chwili dogorywania Austrii, w maju 1918 roku, zorganizowano w Pradze wspaniałe uroczystości z okazji jubileuszu Teatru Narodowego, które dzięki uczestnictwu reprezentantów wszystkich narodowości wyzwalających się spod jarzma austriackiego, stały się wielką manifestacją na rzecz wolności i prawa narodów.

Wielkie nadzieje tej chwili niestety nie spełniły się. Trzeba było jeszcze przebyć erę faszyzmu, która znów poróżniła oba narody, oraz okupację niemiecką. Ale z cierpień obozów koncentracyjnych, z krwi wspólnie przelanej zrodziła się w wyniku historycznego zwycięstwa Armii Radzieckiej nowa Polska ludowo-demokratyczna i taka sama Czechosłowacja. Braterstwo, które dziś się rodzi, nie jest dyktowane chwilowym interesem, lecz trwałą wspólnotą dążeń i celów.

Przy rozmaitych okazjach manifestowania przyjaźni mówi się zwykle, że trzeba wspominać o tym, co łączy, a zapominać o tym, co dzieliło. Tradycja Mieszka i Dąbrówki, Grunwaldu i husytyzmu, Mickiewicza-rewolucjonisty i „Czerwonego sztandaru", wspólnej walki z okupacją niemiecką — to tradycja, która nie tylko nas łączy, ale na której budujemy naszą przyszłość.

Natomiast tradycja Habsburgów, nietolerancji religijnej, konserwatywnej polityki szlacheckiej, „Bachowych husarzy" i piłsudczyzny należy do niepowrotnej przeszłości. Mimo to — nie trzeba o niej zapominać. Bo właśnie przez nią poznajemy, że wspólna droga naszych narodów prowadziła je zawsze naprzód, do lepszej przyszłości, natomiast drogi rozbieżne cofały nas wstecz, na zgubne manowce.

Karol Krejczi



Karlovy Most w Pradze — rys. Milewska



Muzeum miejskie w Bratysławie (podwórze) — rys. Milewska

HELENA TEIGOVA

Dużo już zrobiono

Ogólna suma przetłumaczonych w ciągu 3 lat niepodległości polskich książek obejmuje 33 pozycje, w tym 5 książek fachowych i publicystycznych, 4 tomy poezji, oraz 24 tomy prozy, przeważnie współczesnej, nie licząc 9 granych u nas (w tłumaczeniach) sztuk polskich. Ale znów przygotowuje się do wydania dalsze tomy poezji i prozy współczesnej i nowe tłumaczenia literatury klasycznej.

Same te cyfry świadczą, iż nie brak u nas zainteresowania dla polskiej twórczości literackiej. Na razie osiągnięcia te przewyższają ilość tłumaczeń z czeskiego na polski. Wynika to stąd, że literatura polska ma w Czechosłowacji kilku zawziętych propagatorów, którzy już w pierwszych latach powojennych zdołali nakłonić czeskich wydawców do szybkiego wprowadzenia polskich nowości na nasz rynek literacki.

Wiem z doświadczenia, o ile trudniejsza była sprawa tłumaczenia czeskich dzieł na język polski. Kiedy w czerwcu 1946 roku rozmawiałam w Warszawie na ten temat z przedstawicielami polskich wydawnictw, polecając im tłumaczenia Rzezacza, Pujmanowej, Glazarowej, Bassa i innych, spotkałam się z obawą wydawniczego ryzyka. Trwało dwa lata, nim książki tych autorów pojawiły się na półkach polskich księgarń, przyjęte zresztą nad wyraz życzliwie przez polskich czytelników. Dzisiaj zdajemy sobie sprawę, ile się ostatnio w Polsce pod tym względem dokonało. Co więcej, zaczęła się nawet ostra rywalizacja wśród tłumaczy.

Pierwszą polską książką, która pojawiła się już w jesieni 1946 r. było wznowienie przedwojennego przekładu „Dziewcząt z Nowolipek" Poli Gojawiczyńskiej. Już tą pierwszą książką zyskała sobie autorka wielu wielbicieli. Każdej jej dalszej książki oczekują czytelnicy i krytycy z zainteresowaniem.

Z literatury powojennej ukazały się kolejno w 1947 roku „Dymy nad Birkenau" Szmaglewskiej (dwa wydania w 10.000 egz. w tymże roku, wydanie trzecie ma się ukazać w bież. r.), „Noc" Andrzejewskiego wyróżniona nagrodą czeską (dwa wydania w ciągu 2 lat) „Krata" Gojawiczyńskiej (drugie wydanie nastąpi w tym roku), pozycje, które do czeskiego czytelnika przemawiają nie tylko jako dzieła sztuki, lecz także jako wyraz polskich cierpień i polskiego ruchu oporu. Z dalszych pozycji przetłumaczono „W rozwalonym domu" Dobraczyńskiego, „Miasto niepokonane" Brandysa i „Przeżyłam Oświęcim" Żywulskiej.

Ponieważ literatura czeska nie zaspokoiła dotąd ciekawości naszego czytelnika dla przeżyć okupacyjnych, literatura polska odgrywa tu między innymi rolę źródła informacji historycznej. Mamy co prawda i my 600 pozycji z zakresu publikacji obozowych, lecz na określenie „literatura" zasługuje z nich tylko świetny „Reportaż spod szubienicy" J. Fuczika. Pierwsza wartościowa powieść okupacyjna „Życie z gwiazdą" L. Weila ukazała się w tych dniach.

Tym, co uderza czytelnika czeskiego w polskiej literaturze powojennej, jest bezpośredniość i szczerość, z jaką dotyka ona tematyki drażliwej (Gojawiczyńska), i odwaga, z jaką sięga w głąb spraw jeszcze nie ostygłych (Andrzejewski). Wymieniam dwóch autorów u nas najpopularniejszych. Być może, iż zbyt surowe wymagania naszej krytyki odstraszają naszych autorów od ryzyka. Polska krytyka natomiast bardziej uwzględnia rozwój ideologiczny i artystyczny autorów. Ostatnio zresztą i nasza krytyka zaczęła pojmować swoje zadanie jako wychowawcze.

Chcąc podać czeskiemu czytelnikowi pełniejszy obraz współczesnej literatury polskiej, wybrałam i przetłumaczyłam do wspólnego tomu opowiadania 21 współczesnych autorów, od pokolenia najstarszego po najmłodsze, o tematyce przeważnie okupacyjnej. Tom ten pt. „Za pokój świata" ukazał się właśnie podczas tygodnia przyjaźni czesko-polskiej. Dla czytelnika czeskiego będzie on równocześnie najbardziej wszechstronnym obrazem okupacji i polskiego ruchu oporu. Dla mnie jako tłumaczki tom ten oznacza prawdopodobnie zamknięcie tematyki okupacyjnej, gdyż zarówno czytelnik jak i tłumacz pragnie już tematyki, dotyczącej zmian dokonujących się w społeczeństwie polskim i odbudowy kraju. Książki: „Popiół i diament" Andrzejewskiego, „Samson" Brandysa (oraz dalsze tomy cyklu), spodziewane tłumaczenie „Starego i nowego" Lucjana Rudnickiego rozpoczynają szereg tłumaczeń związanych z tematyką powojenną. O stosunku społeczeństwa polskiego do nowej rzeczywistości powiedzą nam dzieła znajdujące się dopiero na warsztacie pisarzy polskich.

Sytuacja polskiej książki jest dzisiaj u nas już taka, że sami wydawcy (mając odbiorców) gorliwie zabiegają o nowości. Również nasze pisma, dzienniki i tygodniki chętnie zamieszczają nowele i opowiadania polskie.

Choćby krótka wzmianka o poezji: oprócz znakomitych i w Polsce sławnych tłumaczeń Halasa z Mickiewicza, ukazał się (w r. 1947) tomik polskiej poezji rewolucyjnej „Pochodne", w tłumaczeniu J. Pilarza. Niebawem ukażą się w tłumaczeniu Pilarza wiersze Tuwima i Gałczyńskiego. Dalszą (oczekiwaną od dawna) pozycją będzie antologia polskiej poezji (poczynając od lat międzywojennych), którą opracował zasłużony tłumacz i propagator spraw polskich Jar. Zavada, prawdziwy cyzelator słowa.

Jeżeli chodzi o teatr, to jak nadmieniłam powyżej, po wojnie wystawiono u nas 9 sztuk polskich. Ostatnio w Morawskiej Ostrawie szła z wielkim powodzeniem „Balladyna" Słowackiego w przekładzie F. Halasa. Współczesne sztuki, z których wprowadzono „Odwety" Kruczkowskiego i „Strzały na ulicy Długiej" Swirszczyńskiej, aczkolwiek nie spotkały się z zupełną aprobatą krytyki, cieszą się zainteresowaniem publiczności, nie tylko w Pradze i Brnie, lecz i na prowincji. „Strzały..." będą grane w marcu przez teatry objazdowe blisko trzydziestokrotnie. Niczego sobie czeski teatr nie życzy bardziej niż odpowiedniej sztuki polskiej!

Natomiast filmowcy i publiczność filmowa nie znajdują po prostu słów uznania dla polskich filmów „Ostatni etap", „Stalowe serca" i „Ulica graniczna".

Świetnym propagatorem literackiego słowa polskiego jest również Czeskie Radio, które nie tylko nadaje krótkie sztuki radiowe i słuchowiska, ale propaguje polskie książki za pomocą recenzji, lektury urywków, dyskusji literackich, wreszcie słuchowisk (np. słuchowisko na podstawie „Miasta niepokonanego" Brandysa).

Mimo, iż jako tłumaczka zajmuję się prawie wyłącznie literaturą współczesną, ukażą się moje tłumaczenia dwu arcydzieł polskich, do których mam szczególną słabość: „Placówki" i „Lalki" Bolesława Prusa. Obydwie te książki były już przed wielu laty tłumaczone na czeski. „Lalka" ukazała się w roku 1902 w przekładzie zasłużonego tłumacza literatury polskiej Fr. Vondraczka (nagrodzonego w roku ubiegłym za swoją działalność orderem Odrodzonej Polski), a „Placówka" ukazała się w czeskim wydaniu już w roku 1889 w mało u nas znanym przekładzie Prokopa B. Szupa. Lecz dzisiejsze pokolenie czeskich czytelników mało już o tych książkach wie. Temat „Placówki" jest nam bardzo bliski, bo i literacko wspólny. W tym samym czasie, kiedy Prus tworzył „Placówkę", czeski poeta Svatopluk Czech napisał poemat „Kowal z Leszecina", w którym rolę Ślimaka odgrywa wiejski kowal broniący swej kuźni przed Niemcami. O tej interesującej i wspólnej tematyce pisze studium porównawcze nasz polonista, dobrze w Polsce znany, prof. K. Krejczi.

Helena Teigova

K. I. GAŁCZYŃSKI

PORTAL DOMU »POD DWOMA ZŁOTYMI NIEDŹWIADKAMI«



Deszcz mżył ze śniegiem i z mgłą i przeto
w ten ostatni wieczór, drogi redaktorze,
jechaliśmy przez Pragę karetą,
(bo w Pradze są karety zamiast dorożek);

a serce mam nie bardzo zdrowe, to pan wie,
więc trzeba się oszczędzać, mówi doktór.
I tak przez Pragę, przez deszcz i przez mgłę
czarna kareta niosła nas jak nokturn;

a właśnie w antykwarni Baliroda
kupiłem zły miedzioryt, na którym
były wyryte bardzo kiepsko chmury
i Szopen, z panią Sand, na schodach.

Ale nie o to chodzi. Myśmy
odnaleźć chcieli pewien dom z portalem,
nad którym dwa niedźwiadki złote o czymś myślą
(a ja niedźwiadki lubię niebywale —

bo sentymentalny jestem: Róża
n. p. bardzo przemawia do mnie, kobiet rzęsy
i w ogóle mnóstwo rzeczy mnie wzrusza,
a nawet taki prosty figiel: księżyc).

A śnieg karetę właśnie siekł ukośnie
i woźnica się zdezorientował
i lejce puścił i myślałem, że zaśnie,
bo mu się jak zielony arbuz chwiała głowa.

— Panie! mówię — My do tego domu z niedźwiadkami!
ten portal słynny! wrzeszczę i się pienię,
a on tylko popatrzył na mnie i zamilkł
i sczerniał, jakby jakieś wielkie miał zmartwienie.

W hotelu się wyjaśniło. Bo do nas poszedł,
cieszył się, żeśmy Polacy, jadł z nami, gadał
i wygadał się: Julia... z warkoczami... (co proszę?)
córka... na serce... z rana. A piękna była jak szmaragd;

Ale ma jeszcze jedną córkę. Dobrym snem
jest w jego życiu; śpiewa jak słowik; jak noc majowa:
więc mu tę rozpacz rozzłoci; do SČM
należy; latem oboje przyjadą do Dziwnowa.

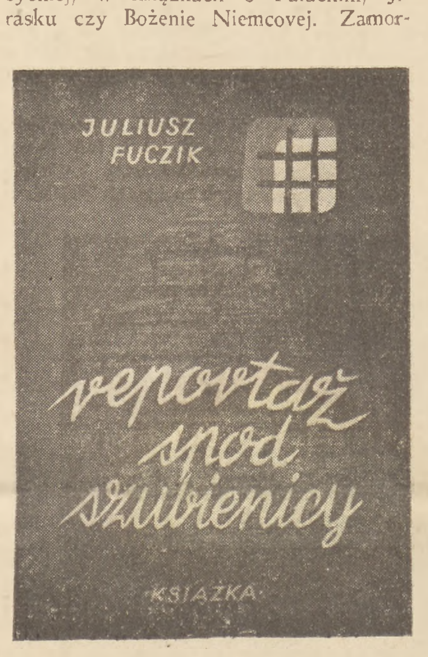
Poszedł. Fajny, mocny chłop. A my w samolot
nazajutrz wsiedliśmy i do Warszawy,
i te niedźwiadki złote (vide tytuł)
obejrzeliśmy na fotografii.

ZDZISŁAW HIEROWSKI

Postępowe tradycje literatury czeskiej

Juliusz Fuczik, do którego nazwiska nie trzeba już u nas dodawać komentarza, planował książkę, do „Reportażu spod szubienicy" najzupełniej niepodobną. Nie przypuszczając, że będzie wkrótce pisać tragiczny dokument przeżyć skazańca, myślał o książce pozornie daleko odbiegającej od zasadniczej linii jego zainteresowań i kierunku jego pracy — pracy dziennikarskiej i publicystycznej w wielkim stylu. Książka ta miała mieć charakter studium historyczno - literackiego a zamierzony jej tytuł miał brzmieć „Przemilczani i zapomnieni". Celem tego studium miała być rehabilitacja i ukazanie w nowym świetle wielu klasyków literatury czeskiej, pisarzy w pełni reprezentujących ducha demokratycznego, przemilczanych lub zlekceważonych przez oficjalnych mieszczańskich historyków literatury.

Książka ta napisana nie została i zamiaru Fuczika nie podjął jeszcze żaden z krytyków czy historyków literatury. Sama myśl jednak nurtuje we współczesnej literaturze czeskiej od dawna i realizowana jest stopniowo przez różnych ludzi i przy różnych okazjach. Próby takiej rewizji podejmował Bedrzich Vaclavek, dając zwięzłe oświetlenie socjologiczne życia i dzieła wielkiego czeskiego poety romantycznego Karola Hynka Machy oraz zarys dziejów literatury czeskiej w okresie pięćdziesięciu mniej więcej lat rozwoju, od Vrchlickiego po rok 1935. Po linii tych tendencji idzie świetna działalność pisarska sędziwego już prof. Zdenka Nejedlego, który będąc zasadniczo muzykologiem stał się wielkiej miary historykiem kultury swojego narodu w wielotomowych monografiach o Smetanie, T. G. Masaryku, w dziejach pieśni husyckiej, w książkach o Palackim, Jirasku czy Bożenie Niemcovej. Zamordowany w Oświęcimiu Václavek nie dopełnił swego dzieła; prof. Nejedly kontynuuje je nadal w swej pełnej temperamentu publicystyce literackiej, która na każdym kroku nawiązuje do wielkich zjawisk i postaci czeskiej przeszłości kulturalnej. Przy nim też skupia się grupa młodszych krytyków prowadzących analogiczną pracę, przy czym główną ich trybuną stało się wznowione przed rokiem pismo Nejedlego „Var".

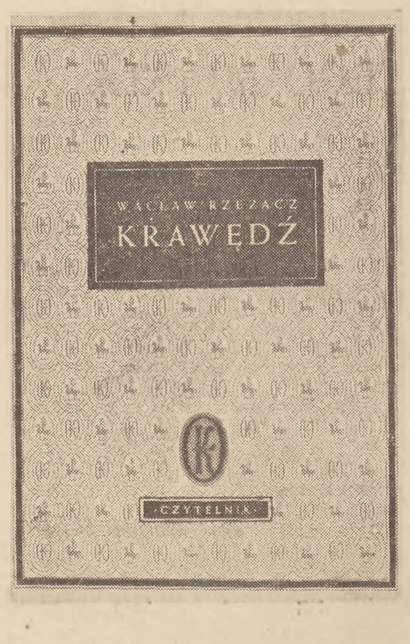


Okładka projektu Stefana Bernacińskiego

Dążenie do nowego wartościującego ujęcia narodowego dorobku kulturalnego stanowi dziś w literaturze czeskiej jedno z zagadnień centralnych. Jeśli owe tendencje do przewartościowywania występują dziś tak wyraźnie, to posiada to swoje specjalnie czeskie uzasadnienie. Przez cały główny okres wielkiego odrodzenia narodowego, zwłaszcza zaś przez drugą połowę wieku XIX, stosunek do przeszłości narodowej kształtował się w Czechach pod wpływem koncepcji historiozoficznych Franciszka Palackiego (1798 — 1876), który w epoce husyckiej widział szczytowe osiągnięcie rozwojowe narodu czeskiego a w ruchach husyckich najwspanialszy wyraz dążeń swojego narodu. W pewnej mierze kontynuatorem myśli Palackiego stał się T. G. Masaryk. Stanowisko to jednak budziło sprzeciw katolickich historyków i pisarzy, którzy w ostatnich kilkudziesięciu latach a w literaturze przede wszystkim w okresie międzywojennym podjęli próbę przeciwstawienia epoce husyckiej czasów kontrreformacji i baroku, uchodzących dotychczas, za okres nie tylko politycznego, ale także narodowego i kulturalnego upadku Czechów. Na polu historiografii wybitnym przedstawicielem tej koncepcji stał się Józef Pekarz, w literaturze reprezentował ją czołowy pisarz katolicki okresu międzywojennego Jarosław Durych, przede wszystkim w swych powieściach historycznych. Konflikt tych dwóch poglądów rozwijał się latami i nie pozostał bez wpływu na kształtowanie się stosunku do przeszłości narodowej.

Istotą tego konfliktu jest żywotność tradycji husyckich, żywotność tego ruchu religijnego o wyraźnym podłożu narodowym i socjalnym, ruchu, który zapisał się w dziejach kultury czeskiej dziełem Jana Husa i Jana Amosa Komenskiego, postaci, dla których wielkości nie będzie w kulturze tej żadnego przeciwstawienia ani porównania aż do wieku XIX. Wkład twórczy husytów w kulturę narodu czeskiego był olbrzymi i stał się źródłem, które zasiliło przyszłe odrodzenie narodowe. Z punktu widzenia rozwoju narodu faktem jest, że klęska husytyzmu na dłuższy czas wyeliminowała Czechów z ogólnoeuropejskiego procesu kulturowego, że, wskutek tej klęski kultura czeska zaledwie otarła się o renesans i zahamowana została w swej naturalnej ewolucji, w której tak wysoko stanęła w okresie średniowiecza, że zanikały i gasły po klęsce wielkie ogniska promieniowania tej kultury. Ale nie w klęskach kulturalnych, nie w tragicznych następstwach politycznych i społeczno-gospodarczych, które upadek ruchu husyckiego przyniósł narodowi, doszukiwać się trzeba znaczenia tradycji husyckiej. Leżą one w wysokim napięciu ideowym tego ruchu, w jego rewolucyjnej bojowości, w jego narodowym i ludowym charakterze, w ideologii religijno-moralnej i społecznej reprezentowanej przede wszystkim przez jego radykalne skrzydła, przez ludowy ruch Żiżki z jego ideą wspólnoty i równości, przez skrajne ugrupowania Braci Czeskich.

Ten prawdziwy sens husytyzmu jako walki o wysokie ideały moralne i ich powszechną realizację, walki o sprawiedliwość społeczną i prawa narodowe we własnym niepodległym państwie dojrzeli i zrozumieli pisarze czescy w okresie dla narodu najważniejszym. W miarę jak w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX przestawała wystarczać literatura „budzicielska", literatura tworząca nowoczesny język czeski, domagająca się dla niego praw i budząca świadomość odrębności narodowej, w miarę jak zaczynała ona zbliżać się do roku 1848 i nabierać charakteru politycznego w duchu nie tylko narodowym, ale też demokratyczno-liberalnym — pisarze czescy przede wszystkim sięgnęli po zapomnianą przez dwa wieki upadku i niewoli tradycję husycką. Uczynił to nie tylko Palacky jako autor „najpiękniejszej powieści o dziejach czeskich", jak nazwano jego doprowadzoną do początków wieku XVI historię narodu czeskiego w Czechach i na Morawach. On — pojąwszy dzieje czeskie jako nieustanne zmaganie się moralne i światopoglądowe Czechów z żywiołem niemieckim — w epoce husyckiej widział najsilniejsze i dla swego narodu zwycięskie napięcie tych zmagań. Ale już Józef Kajetan Tyl, twórca czeskiego teatru narodowego, pisarz, który wędrowną scenę czeską uczynił trybuną haseł politycznych, szukał w postaciach Jana Husa i Żiżki z Trocnowa nie tylko pokrzepienia narodowego i ducha patriotycznego, lecz czynił ich także wyrazicielami aktualnych zasad demokratycznych i liberalnych, interpretując ich prawdy i działalność w duchu haseł Wiosny Ludów. Ci dwaj pisarze zapoczątkowali na wielką skalę to, co moglibyśmy nazwać husycką tradycją literatury czeskiej. Husytyzm i jego czołowe postaci wchodzą jako trwałe motywy do czeskiej poezji, powieści i dramatu, stają się jednym z ważnych wątków literatury odrodzenia narodowego, które trwa przez cały wiek XIX, przechodząc przez coraz to nowe, pełniejsze fazy i etapy. Ponieważ podstawą odrodzenia był lud i warstwa drobnomieszczańska, husytyzm był źródłem, z którego czerpano przede wszystkim hasła demokratyczne i postępowe. Opierając się na historii tego ruchu, wydawano wyrok potępienia na warstwę szlachecką, która naprzód zdradziła ideały społeczne husytów zagarniając dobra kościelne i zacieśniając pęta społeczne chłopów a potem zdradziła także narodowe dążenia rewolucji husyckiej. Poza bogatą poezją czerpiącą natchnienie z husytyzmu, poza mniej ważnym ze względu na jego ogólny słaby rozwój w literaturze czeskiej dramatem — najpełniejszy wyraz tych ideowych związków z husytyzmem przyniosła powieść czeska a zwłaszcza twórczość kilkakrotnie wspominanego już Alojzego Jiraska. Obraz tej epoki dał Jirasek w trzech wielkich epopejach powieściowych: „Wśród prądów", „Przeciw wszystkim" i „Bracia". Jest to obraz monumentalny i urzekający zarazem swym realizmem, dający pełne odbicie epoki i jej ludzi, zacierający romansowe losy bohaterów indywidualnych w losach i działaniach wielkich grup społecznych.



Jirásek jednak nie tylko przez opracowanie tematyki husyckiej włącza się w silny i głęboki nurt postępowy i demokratyczny literatury czeskiej XIX wieku. Zresztą powieści jego z epoki husytów i z czasów po Białej Górze to tylko część jego twórczości, która cała wyrasta z ducha przymierza z ludem i jego dążeniami. Wystarczy tylko zwrócić uwagę na niego jako na epika buntów chłopskich, których dzieje dał w kilku doskonałych powieściach. Z tych wszystkich względów jest to pisarz reprezentujący dziś najbardziej żywotne tradycje postępowe literatury czeskiej ostatnich stu lat. Ale literatura ta żyje demokracją i postępem już od początków odrodzenia narodowego, które występując w obronie warstw nie zniemczonych broniło przede wszystkim ludu przed uciskiem społecznym i narodowym. Marksistowski krytyk czeski Wacław Pekarek pisze o tym w jednym ze swoich artykułów w sposób następujący:

„Naród czeski przeszedł specyficzny rozwój, nie dający się chyba z niczym porównać w całej Europie. Cały nasz wiek XIX do tego stopnia kształtowany jest przez lud, do tego stopnia jest ludowy i narodowy, że wszystko to, co było w nim żywe i co miało jakieś znaczenie, kierowane było ideałami demokratycznymi i narodowymi, było demokratyczne i postępowe. Dlatego też ta „młodość naszego narodu", jak nazwać możemy okres naszego odrodzenia, należy do najpiękniejszych okresów naszych dziejów. Weźmy tylko pod uwagę lata trzydzieste ubiegłego wieku, które tak wspaniale opisał Zdenek Nejedly w drugim tomie swej monografii o Smetanie. Jakież to bogate lata, jakiż to ruch kulturalny. „Jesteśmy w okresie, kiedy nie rodzi się przypadkiem ten czy inny geniusz, lecz gdy występuje cała nowa generacja, gdy nagle powstaje jakby cały nowy świat". A ten nowy okres, to powstawanie nowoczesnego społeczeństwa czeskiego kierowane jest narodową, ludową i demokratyczną ideologią, która nie zna jeszcze narodowej nienawiści, nie zna szowinizmu. Nasi pierwsi nacjonaliści Kollar, Szafarzik i inni stali się nimi w Jenie i to bynajmniej nie jako wrogowie niemieckich studentów, lecz przeciwnie jako współuczestnicy walki o prawa narodów przeciw rządom, które je uciskały".

Jednym z ważnych momentów, który skierował literaturę czeską na te drogi, był burzliwy i dramatyczny w swym czeskim epizodzie rok 1948. Wiosna Ludów stworzyła czeską demokratyczną literaturę polityczną i w dużej mierze narzuciła jej ten kierunek i charakter na kilkadziesiąt lat przyszłych.

Pod wpływem idej i doświadczeń roku 1848 rodzi się po r. 1860 w czeskiej literaturze realizm reprezentowany w pierwszej swej fazie przez Jana Nerudę, Vitezslava Haleka, Adolfa Heyduka i Karolinę Svetlą. Jest to realizm późnoromantyczny, przejście do zjawiającego się dopiero około roku 1880 realizmu pozytywistycznego. Fakt zjawienia się tego prądu należy tu jednak podkreślić nie tylko dlatego, że wydał on wybitnych pisarzy, lecz przede wszystkim dlatego, że w nim bierze początek nowy nurt postępowy literatury czeskiej, nurt dziś jeszcze żywotny. Grupa tych pisarzy, której przywódcą stał się Neruda, dziecko praskiego proletariatu wśród haseł swoich wysuwa na jedno z pierwszych miejsc silny, bezpośredni, śmiały związek z najświeższą rzeczywistością życia, odzwierciedlenie zachodzących w niej przemian, z szczególnym naciskiem na stosunki społeczne, na nierówność klasową, na konflikty warstw uciśnionych z warstwami posiadaczy. Tu, w świetnej poezji i prozie tej czwórki pisarzy, rozpoczyna się czeska liryka i nowelistyka społeczna, odsłaniająca układ stosunków socjalnych w środowisku miasta i wsi czeskiej. Ta postawa pisarska staje się od tego czasu — pomimo wielu różnorodnych przemian, jakim ulegała literatura czeska do pierwszej wojny światowej i po niej — trwałą zdobyczą tej literatury i jednym z najważniejszych motorów jej dalszego rozwoju. Gdy przyjdzie później realizm pozytywistyczny i naturalizm, gdy zjawi się przełomowe w swym znaczeniu literackim pokolenie lat dziewięćdziesiątych, pierwsze kroki na drodze do krytyki ustroju będą już postawione.

Lata, jakie dzielą pierwszych realistów czeskich, świadomych społecznych zadań swej twórczości, od przyjścia drugiej fali realizmu, pogłębią i wyjaskrawią rozkład mieszczaństwa, który stanie się teraz jednym z głównych tematów literatury czeskiej. Krytyka mieszczańskiego świata będzie się jeszcze obracała w kategoriach moralnych, będzie opisowa i rejestrująca, nacechowana naturalistyczną pasją odsłaniania nagiej prawdy, będzie także indywidualistyczna i impresjonistyczna, ale dojrzewać będzie już w pisarzach czeskich bez przerwy. Fakt ten sprawi, że, gdy po roku 1918 literatura czeska stanie oko w oko z niepodległością, do socjalistycznego i rewolucyjnego pokolenia najmłodszych pisarzy, tworzących pierwszy socjalistyczny ruch literacki pod nazwą „sztuki proletariackiej", przyłączą się też i wybitni przedstawiciele pokoleń, które wchodziły w życie literackie pod koniec w. XIX i na początku XX.

Zdzisław Hierowski

HENRYK VOGLER

Czapkowa historia świata

Gdybyśmy spróbowali dokonać przeglądu europejskiej literatury okresu międzywojennego, gdybyśmy usiłowali choćby w powierzchownym skrócie zestawić najważniejszą jej problematykę, najciekawsze dzieła, najwybitniejszych twórców — nie moglibyśmy pominąć milczeniem nazwiska Karola Czapka. W europejskim układzie literackim Czapek wcielał najdoskonalej i najpełniej charakter i oblicze narodu, z którego wyszedł. Czechosłowacja owego nieszczęsnego międzywojennego dwudziestolecia była krajem znamiennych sprzeczności. Mały geograficznie zakątek — o wielkim przemysłowym formacie kapitalistycznym. Chętnie za wzór cytowany kraj klasycznej europejskiej demokracji liberalnej i nie wysychające źródło konfliktów narodowościowych. Ograniczony w rentiersko-sklepikarskim sprycie światek burżujski i wspaniała w swym dowcipie i realizmie ludowa mądrość Szwejków. Złota Praga, jedno z najpiękniejszych miast na świecie, z szerokimi ulicami i placami, z nowoczesnymi szklanymi gmachami — i z mrocznymi zaułkami Ulicy Alchemików, gdzie snuje się wciąż fantastyczny, kabalistyczny cień meyrinkowskiego Golema. Powszedniość zmieszana z egzotyką.

Tę dwoistość językiem literackim najściślej wyraża struktura prozy Karola Czapka. Z jednej strony literatura jego wznosi ogromne mitologiczne koncepcje symbolizującej fantastyki („Krakatit", „Fabryka absolutu", „RUR") — ale z drugiej na dnie ich znajdzie się zawsze jądro realnej społecznej problematyki, niepokój nie tylko marzyciela ale i trzeźwego myśliciela. Antyrealizm jego abstrakcyjnej syntezy krzyżuje się z obiektywizmem realistycznej obserwacji. W nieco kapryśnym paralelizmie biegnie obok siebie na pół kosmiczna tragedia spadłego z nieba „Meteoru" i mocno osadzonego na ziemi „Zwyczajnego życia", w którego szarej i pospolitej codzienności tkwią ukryte na spodzie złoża dziwności, warstwy niespodziewanych romantycznych możliwości. Odrębna i dokładna analiza Czapkowej prozy mogłaby wykazać ciekawe związki między takim stosunkiem autora do rzeczywistości a właściwościami jego stylu. Realistyczna proza Karola Czapka posiada bowiem swoje zamaskowane ścianki liryczne. Jest jak szkatułka o podwójnym dnie, której puste i proste wnętrze kryje pod spodem znaczące wartości, cenny kruszec najrozleglejszych ideowych doświadczeń, może nawet filozoficzny kamień mądrości... W nowelach Czapka — jednego z europejskich mistrzów krótkiego opowiadania — pod zwięzłym i suchym naskórkiem jakiejś najbardziej powszedniej fabuły dostrzegamy zawsze wyraźne pulsowanie przenośnych umownych znaczeń. Trochę tak jak w krótkich opowiadaniach naszego Szaniawskiego.

A więc typowa problematyka literackiego międzywojennego dwudziestolecia mieszczańskiego: mitologia i realizm, w bardzo odrębnym i niepowtarzalnym powiązaniu. Pod warstwą codzienności — mitologiczne treści. I na odwrót: pod mitologiczną warstwą wielkich form historycznych i literackich — bardzo powszednie, ludzkie-arcyludzkie małostki Czapkowego czasu i Czapkowej klasy.

Taki właśnie charakter posiada „Księga apokryfów", która ukazała się obecnie w przekładzie polskim *). Jest to zbiór krótkich opowiadań czy raczej fabularnych essayów stanowiących swoiste wariacje na tematy historii — a po części także literatury — powszechnej. Szkice te pochodzą z różnych okresów, najwcześniejszy nosi datę 1920, najpóźniejsze 1938. Rozpiętość dat znamienna, zawiera mianowicie w sobie mniej więcej całość dziejów mieszczańskiej Czechosłowacji od uzyskania niepodległości aż do tragicznej klęski i końca, którego Czapek nie umiał i nie mógł przeżyć. Toteż „Księga apokryfów", choć tematycznie jak najbardziej od tego sensu odległa, w swej właściwej substancji literackiej stanowi zarys owego okresu historii, oglądanego z perspektywy, jaką naszkicowaliśmy na wstępie.

Bo w jakiż ład wewnętrzny układają się owe „apokryfy" zebrane nie w porządku chronologii ich powstawania, ale chronologii zawartych w nich wydarzeń? Księga ta jest swoistą historią świata od jego czasów mitycznych („Ukaranie Prometeusza") aż do czasów stworzenia nowego burżuazyjnego porządku społecznego („Napoleon"), historią człowieka na przestrzeni tych czasów, przy czym obok *człowieka historycznego* staje w pewnej chwili *człowiek literacki*, twór literackiej fikcji, Hamlet, don Juan, Goneril, córka Leara, Romeo i Julia — spotykający się na tych polach elizejskich wyobraźni na równych prawach z resztą ludzkości. Z owych drobnych ułamków składa Czapek swój wielki mit historii.

Ale zasada tej mitologii polega na jej odkłamywaniu. Międzywojenne dwudziestolecie z lubością tworzyło generalizujące mity po to, aby je potem z masochistyczną rozkoszą — burzyć. Toteż w swojej „Księdze" Czapek nie pokazuje okazałego frontu historii ale jej schody kuchenne, oficyny, kulisy. Szary człowieczek ze swymi drobnymi kłopotami, ze swą trywialną umysłowością, z pospolitą przewrotnością i małą świętością na codzień — jest bohaterem tych dziejów. Czy to będą Hipometheus, Ametheus i inni, zasądzający Prometeusza za jego wielkość, czy weterani okrytych chwałą legionów Cezara, czy Nikefor, przełożony klasztoru św. Symeona — wszędzie jest to jeden i ten sam człowieczek. *Człowieczek mieszczański*. Oto wielka mitologia podgryzana przez mały realizm. Nie darmo na opowiadaniu z czasów Napoleona, na epoce opanowywania świata przez Wielkie Mieszczaństwo kończy się Czapkowa historia świata.

Ta tragiczna dla międzywojennego pokolenia literackiego pasja stwarzania mitu „szarego człowieka" a jednocześnie demaskowania go z obrazoburczym zuchwalstwem — prześladuje Czapka nieustannie. W jego obrazowaniu wzorowa wielkość przedstawianej postaci nie występuje nigdy bez bardzo przyziemnych, fizjologicznych wprost akcesoriów pospolitości. „Aha — westchnął cesarz (Dioklecjan) z rezygnacją i *podrapał się po karku*" („Cesarz Dioklecjan") „Tej baraniny znów nie można było zeżreć — odezwał się Tersytes, *dłubiąc w zębach*" („Tersytes") „Módlmy się — powiedział proboszcz *cierpiący na biegunkę*" („Atylla") „I to się nazywa sztuką — ojciec Nikeforos zdenerwowany *wysmarkał się w rękaw*" („Obrazoburstwo"). Mitologiczna szkatuła otwiera swoje drugie dno.

Stąd rodzi się sceptycyzm Czapka, sceptycyzm jego pokolenia i jego klasy uwięzionej w sprzecznościach, które w ramach historii *tej klasy* są nie do rozwiązania. Bohaterem największej ilości (trzech) opowiadań — jest Piłat. Ten, którego „credo" brzmi: „w rzeczywistości jest miejsce dla wielu prawd". I który mówi: Wprawdzie uczestniczy każdy, „ten kto mówi tak, i ten, kto mówi nie". Jedna z tych prawd wykreśliła z mapy świata w 1938 roku Czechosłowację i zabiła Karola Czapka.

„Księga apokryfów" nie należy do bardziej istotnych dzieł wielkiego pisarza i stanowi raczej ironiczny, inteligentny margines jego twórczości. Ale i w niej — jak w każdym dziele rzeczywistego talentu — zawiera się prawda historycznego i realistycznego czasu. Prawda Czechosłowacji lat 1920 — 1938, która należy już do przeszłości.

Henryk Vogler

*) Karol Czapek. Księga apokryfów. Przełożyła z czeskiego Helena Gruszczyńska-Dubowa. Poznań, Wydawnictwo Zachodnie, 1948.

EMIL F. BURIAN

Zagadnienia powojennego teatru czechosłowackiego

Problem powojennego teatru czechosłowackiego można ująć przy pomocy dwóch wytycznych. Są to:

1) organizacja teatru w duchu ludowo - demokratycznego ustroju w skali ogólnopaństwowej;

2) przekształcenie pracy artystycznej według potrzeb mas pracujących.

Pierwszy problem został już w zasadzie rozwiązany.

W Czechosłowacji nie ma teatrów kapitalistycznych; są jedynie teatry państwowe, miejskie i spółdzielcze. Wpływ kapitalistyczny został z naszego teatru zasadniczo wyrugowany. Walka o taki stan rzeczy w naszym kraju trwała na przestrzeni długich lat. Zwycięskie jej zakończenie jest wprawdzie logicznym następstwem przemiany naszego dawnego ustroju społecznego w ustrój ludowo - demokratyczny w maju 1945 r. i zdławienia reakcyjnej kontrrewolucji w lutym 1948 r., ale walka o upowszechnienie dóbr teatralnych została zapoczątkowana u boku klasy robotniczej w myśl programu komunistycznej partii Czechosłowacji już w roku 1933 przez założenie pierwszego powszechnego teatru D 34 w Pradze. W ścisłej współpracy z robotniczymi amatorami zrodził się ruch, który z pełną konsekwencją antycypował sytuację powstałą po drugiej wojnie światowej. Autor niniejszego artykułu w swojej teoretycznej twórczości stworzył podstawy, z których wyrosła powojenna organizacja czechosłowackiego teatru.

Dzięki wyrugowaniu kapitalistycznego wpływu na twórczość teatralną, teatr czechosłowacki stanął przed zgoła nowymi zagadnieniami twórczymi. Przed wojną wszelki ruch postępowy znajdował się (z zupełnie zrozumiałych przyczyn) w takiej samej opozycji do reżimu, jak partia komunistyczna. Po wojnie nasz ruch postępowy walczący o teatr dla ludzi pracy, stanął oczywiście, w myśl społecznych przemian, w służbie nowego porządku. Nie pozostało to bez wpływu na styl pracy. Podczas gdy dawniej postępowy teatr zmuszony był uciekać się do technicznych sensacji aby w ten sposób uzyskać dostateczną broń przeciw burżuazji — to obecny teatr dąży do nieskomplikowanej techniki, służącej konsekwentnie przesłankom pracy i podkreślającej ideologiczne zamierzenia artystycznego utworu. Podczas gdy przedtem postępowy teatr musiał w obawie przed cenzurą i burżyazyjnym uciskiem uciekać się do pozorów i „wysokiego artyzmu", to dzisiaj teatr nasz staje się elementem planu gospodarczego, służy walce o urzeczywistnienie socjalizmu i obala wszelkie przeszkody, które na drodze do rozwoju postawiła mu burżuazyjna krytyka i administracja. Prostszymi słowy można powiedzieć, iż we wszystkich czeskich i słowackich teatrach ludzie teatru dążą z mniejszym lub większym powodzeniem do socjalistycznego realizmu. Zaletą czeskich i słowackich teatrów—na dzisiejszym szczeblu rozwoju—jest odrzucenie wszelkiego szablonu, danie artyście możności rozwiązywania zasadniczych twórczych problemów według własnych, oryginalnych koncepcji twórczych oraz — mówiąc tylko ogólnie — bliski kontakt ludzi teatru z klasą robotniczą i chłopską, oznaczający wielki renesans zdrowych, twórczych sił naszego teatru.

Jednym z najtrudniejszych problemów czeskiego i słowackiego teatru są jednak autorzy. Ludzie teatru z surowego gruntu dobywają nieznane dotychczas skarby i — trzeba przyznać — udaje im się to czasem.

Literaturze stawiamy dzisiaj, rzecz prosta, najsurowsze wymagania w sensie ideologicznym. Dla wielu dawnych dramaturgów naszych wybitnych scen przedstawia to trudności. Po drugiej wojnie światowej sytuacja nasza na tym odcinku jest stale jeszcze nieuporządkowana. Nowe siły co prawda rosną, ale technicznie nie są dostatecznie dojrzałe. Nie sądzę, że będę zbyt wielkim optymistą, jeśli powiem, iż do końca pięciolatki wydamy wielu uzdolnionych i naprawdę wybitnych dramaturgów których przyrost jest już dzisiaj wszędzie widoczny.

Trudności istnieją jeszcze na odcinku krytyki i wiedzy teatralnej. Tutaj trzeba się będzie uciec do płodnej dyskusji w celu stworzenia odpowiednich kryteriów, które będą zgodne z wysiłkiem naszych mas pracujących, wysiłkiem, włożonym w pięciolatkę i budowanie naszej drogi do socjalizmu.

Ogólnie biorąc czeski i słowacki teatr jest organizacyjnie i artystycznie na drodze największego rozwoju.

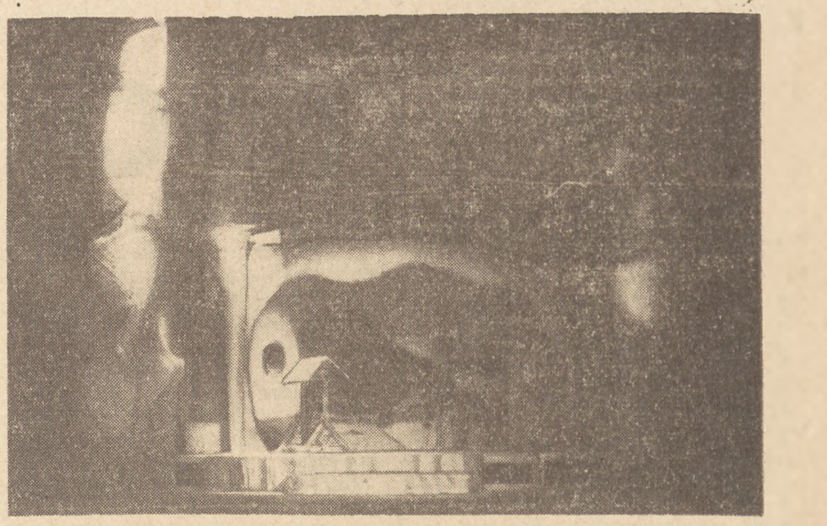
Niedociągnięcia, o których pisałem są nieuniknione w dzisiejszym stadium rozwojowym czechosłowackiego teatru. Pozostają one w ścisłym związku z ogólną odbudową i przebudową, w duchu ludowo-demokratycznym, na wszystkich odcinkach intelektualnego frontu. Problem czeskiego i słowackiego teatru ludowego pod każdym względem zależny jest od odbudowy gospodarczej. Zgromadzenie Narodowe uchwaliło w roku bieżącym budżet uwzględniający potrzeby naszego życia kulturalnego a więc i potrzeby naszego teatru, w wysokości, o jakiej naszym ludziom teatru i działaczom kulturalnym, nigdy się nawet nie śniło. Na skutek tego wzrasta odpowiedzialność każdej jednostki na naszym froncie kulturalnym i jednocześnie wzrastają możliwości rozwoju naszych talentów, od których zależy przyszłość czeskiej kultury socjalistycznej.

E. F. Burian

Praga, dn. 18 lutego 1910



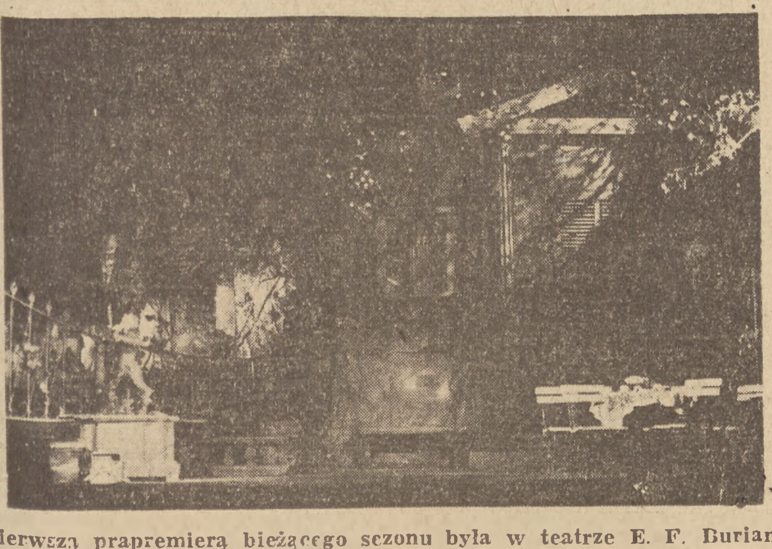
„Matka" Karola Czapka w Teatrze Narodowym w Pradze. Dekoracja Vlatislava Hofmana



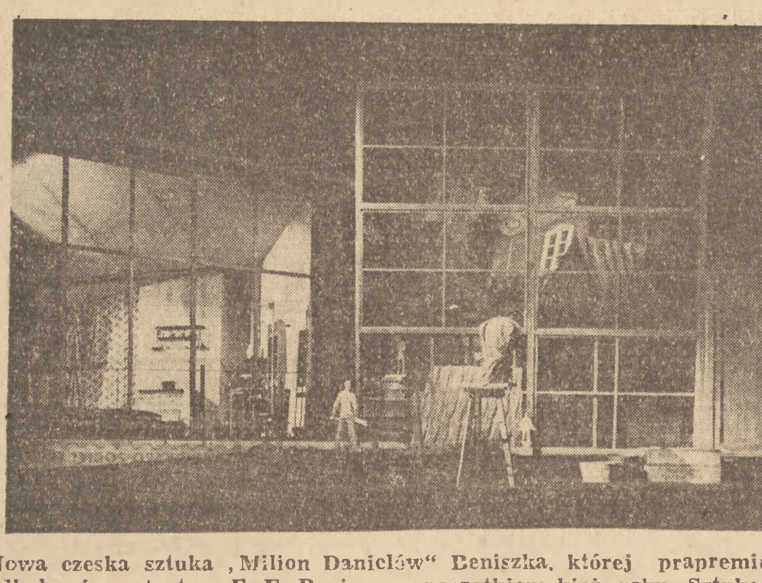
„Igraszki z diabłem" Jana Drdy w Teatrze Narodowym w Pradze. Dekoracja Wacława Gottlieba



„Rodzina Kondorów" radzieckiego pisarza Jakobsona w teatrze E. F. Buriana. W sztuce tej gra Burian (na zdjęciu z lewej; obok M. Scemann).



Pierwszą prapremierą bieżącego sezonu była w teatrze E. F. Buriana sztuka psychologiczna p.t. „Czy nie za późno na szczęście?" Sztukę tę napisał Burian.



Nowa czeska sztuka „Milion Danielów" Beniszka, której prapremiera odbyła się w teatrze E. F. Buriana z początkiem bież. roku. Sztukę tę reżyserował Burian wraz z całym biorącym w niej udział zespołem.

PIOTR KARVASZ

przełożył ze słowackiego ARTUR MARYA SWINARSKI

METEOR

Dramat o bohaterstwie

W „METEORZE" występują: PROFESOR — KRZYSZTOF i JAN, jego asystenci — EWA, jego bratanica — ADAM, stary służący.

*

Na wyspie. Pokój w obserwatorium. Schody do pracowni. Drzwi na korytarz. Drzwi na dwór. Duże okna, w tej chwili zasłonięte. Lampy płoną.

(Ostatnie sceny aktu pierwszego)

— — — — — — — — —

PROFESOR: Nie pójdziesz się położyć, Krzysztofie?

KRZYSZTOF: Idę. Ale...

PROFESOR: No?

KRZYSZTOF: Niech mi pan profesor wybaczy moją niecierpliwość, ale czuję, że pan nie powiedział wszystkiego. Że nie powiedział pan tego, co najważniejsze. **(Profesor uśmiecha się).** Oczywiście, nie musi pan wtajemniczać swego asystenta. Milczał pan długo, a ja o nic nie pytałem. Przyglądałem się robocie pełen niepokoju. Czekałem. Pan nic. A ja czekałem. Ale dzisiaj powiedział pan nareszcie, że to już!

PROFESOR: Mów, mów...

KRZYSZTOF: A to „już" znaczyć może tylko jedno: pańską teorię potwierdziła rzeczywistość.

PROFESOR: Tak jest w istocie.

KRZYSZTOF: Jeżeli pan ma dowody, jeżeli one potwierdziły pańskie obliczenie drogi meteorytu, to mogą mieć tylko jedną formę.

PROFESOR (nagle bardzo poważnie): Winszuję ci, Krzysztofie, rozumujesz ściśle. **(Pauza).** Swoją teorię o drogach meteorów mogłem potwierdzić tylko przez obserwację drogi meteoru rzeczywistego.

KRZYSZTOF: Od dawna wiedział pan, że się pan nie pomylił. Kilka dni temu był pan tego już prawie pewien. A w ostatnich godzinach dotarł pan do prawdy. **(Pauza).** Naukowiec milczy, dopóki się tylko domyśla. Ale gdy wreszcie przemówi, wie wszystko.

PROFESOR (zamyślony): Może mnie przeceniasz, może ja ciebie nie doceniałem. **(Wesoło):** Więc spróbujmy nasze pomyłki sprostować.

KRZYSZTOF: Czy mogę o coś zapytać?

PROFESOR: Czekam na to pytanie.

KRZYSZTOF: Co pan wie o meteorze, który potwierdził pańską hipotezę?

EWA (wbiega nagle, zatrzymuje się): Przepraszam... Czy przeszkadzam?

PROFESOR: Czego chciałaś, Ewo?

EWA: Chciałam z tobą pomówić, stryju.

PROFESOR: Przecież przed chwilą...

EWA: To ważna sprawa.

KRZYSZTOF: Idę się położyć.

EWA: Niech się pan na mnie nie gniewa.

KRZYSZTOF: Do widzenia. **(Wychodzi).**

EWA: Tylko kilka słów, stryju. To nie jest nawet niespodzianka.

PROFESOR: Wiem: mój młodszy kolega prosił cię o rękę.

EWA: Stryju! Mówił ci o tym?

PROFESOR: Ani słowa.

EWA: Jakże więc...?

PROFESOR: Potwierdzam swe hipotezy, zmieniając je w rzeczywistość. Czasem sprawdzają się wcześniej, niż je mogę udowodnić. **(Powoli):** To dzisiaj już po raz drugi...

EWA: I co o tym myślisz, stryju?

PROFESOR: Jesteś dorosła i sama o sobie decydujesz. Jako opiekun nigdy nie wpływam na twoje decyzje. Wiesz, co sądzę o koledze Janie. Lubię go. Na ogół to człowiek wartościowy, z charakterem. Cenię jego pracę. Nie mam nic przeciw niemu. A nawet gdybym i miał — skoro go kochasz...

EWA: Sądzę, że bardzo. I on mnie.

PROFESOR: A ja się łudziłem, że Jan przybył tu dla mnie.

EWA: Znowu krzywdzisz Janka.

PROFESOR: Znowu? Czyż go kiedyś skrzywdziłem?

EWA: Może nie to, ale...

PROFESOR: Ale...?

EWA: Właściwie nie chciałam o tym mówić... Inaczej traktujesz Janka, inaczej Krzysztofa.

PROFESOR: Zdaje ci się.

EWA: Widzę to przecież. Choć nie mam na to dowodów. Bo owszem, jesteś uprzejmy dla Janka, ale chłodny. Mówisz do niego per pan...

PROFESOR: Gdy tymczasem do Krzysztofa mówię po imieniu, co? Uważasz, że to takie ważne?

EWA: Może i nie, ale..

PROFESOR: Więc powiem ci, co o tym myślę. Między Krzysztofem a Janem jest różnica. Nie zauważyłaś tego.

EWA (z uśmiechem): Ależ owszem, stryju.

PROFESOR: Nie mówię o tym. Mają przeciwne charaktery, ale to cię, oczywiście, interesuje tylko do połowy. Patrz, obaj są zdolni, pracowici, mogę na nich polegać — ale to dwaj różni ludzie. Jan — owszem, dzielny chłopak, wierzy w swe siły — i pewnie to ci się w nim podoba. A przyjrzyj się Krzysztofowi. Dla niego można mieć także uczucie jak dla syna. Jan mnie szanuje. Ale Krzysztof kocha mnie, tego jestem pewien.

EWA: Przecież Janek na pewno...

PROFESOR: Tak, tak... Jan mnie lubi dla ciebie. A Krzysztof jest zupełnie jak dzieciak, otwarty, szczery, i nie wstydzi się tego.

EWA: Myślę o Janku jako o swym narzeczonym.

PROFESOR (z uśmiechem): To oczywiście zmienia sposób patrzenia...

EWA: Więc mam twoją zgodę?

PROFESOR: Miałaś ją od razu. Zgodę, błogosławieństwo i życzenia. A więc wszystko w porządku, moje dziecko?

EWA: Chodzi jeszcze o coś. Ponieważ jutro są imieniny Janka, więc chciałam...

PROFESOR (z powagą i energią): Nie, Ewo.

EWA: Jak to? Nie rozumiem stryja.

PROFESOR: Widzisz Ewo, gdybyś przyszła przed tygodniem, powiedziałbym ci — możecie się zaręczyć natychmiast. Ale dziś...

EWA: A co jest dziś?

PROFESOR (po pauzie): Ewo, musisz na pewien czas rozstać się z Janem.

EWA: Rozstać się z Jankiem?

PROFESOR: W najbliższych godzinach oczekuję statku —

EWA: Co to wszystko znaczy?

PROFESOR: Będę musiał o tym pomówić z twoim narzeczonym.

EWA: Czy powiedzieć mu, żeby tu przyszedł?

PROFESOR: Proszę. **(Ewa wychodzi zamyślona. Po chwili Jan).**

JAN: Można?

PROFESOR (rzeczowo, ale z ciepłem): Panie kolego, chciałbym z panem porozmawiać o pewnej sprawie, która jest jeszcze ważniejsza...

JAN: Ważniejsza, niż co?

PROFESOR: Wiem, dla pana nie ma ważniejszej sprawy niż zaręczyny z moją bratanicą. Ale między jednym a drugim są punkty styczne, które powinny pana zająć. Punkty zresztą nader fatalne.

JAN (zmieszany): Nie wiem, co by...

PROFESOR: Zaraz pan zrozumie. **(Pauza).** Wie pan, nad czym pracuję od lat. I pocośmy przyjechali tu na tę wysepkę. Wreszcie doczekałem się.

JAN: Meteor? Czuję to już od wczoraj.

PROFESOR: Tak.

JAN (z budzącym się zapałem): Meteor, prawdziwy meteor potwierdził teorię pańską? Zna pan jego drogę? **(Pauza).** Zna pan istotnie jego drogę?

PROFESOR (cicho): Tak, kolego, zdaje się, że ją znam. I o to właśnie chodzi.

JAN: Dobrze, ale co to ma za związek z Ewą i ze mną?

PROFESOR: Chwilę cierpliwości. To ma związek z Ewą i z nami wszystkimi. **(Pauza).** Chce mi się śmiać, gdy o tym myślę, — taki humor wisielczy... To chyba ironiczne igraszki losu, przypadku czy przeznaczenia... Jak gdyby mi wszechświat chciał wymierzyć serdeczną karę. Jak gdyby zsyłał na mnie mały okruch swej tajemniczej potęgi. Jak gdyby te wielkie przestrzenie dały ludzkości po łapach: „Chcieliście wiedzieć za wiele, wdarliście się za wysoko, przekroczyliście granicę ludzkich możliwości — więc proszę bardzo, oto jest prawda — która wam ręce poparzy!"

JAN: Nie rozumiem pana profesora.

PROFESOR: Zaraz pan zrozumie. Powiedziałem panu wszystko, co mi się nagromadziło w głowie, bo to chwila osobliwa, odświętna, ale groźna! Drogi przyjacielu, to właściwie zakrawa na groteskę. Przypomina stare bajki, w których się dzieją różne cuda. **(Nagle chłodno):** Meteor, który obserwuję, znajduje się w sferze przyciągania ziemi i spadnie na naszą planetę.

JAN: Mówi pan o tym tak obojętnie? Przecież to zwycięstwo! Cały świat pozna rezultat pańskich obliczeń. Więc pan zna drogę meteoru?

PROFESOR (bardzo cicho): Tak. Znam nawet punkt zderzenia się meteoru z kulą ziemską.

JAN: Ależ to wspaniałe! To triumf, panie profesorze!

PROFESOR: Tak, tak, triumf. **(Podchodzi do Jana blisko).** Mój kochany, meteor uderzy tu!

JAN (zaskoczony): Tu?

PROFESOR: Meteor uderzy w bezpośredniej bliskości wyspy. Może uderzy w wyspę. Może w nasze obserwatorium. **(Pauza).** Chciał pan coś powiedzieć?

JAN (wstrząśnięty, ze sztucznym zapałem): Będziemy mogli obserwować z bliska to zderzenie... będziemy świadkami katastrofy... **(Milknie nagle).**

PROFESOR: Tak, będziemy świadkami... **(Szeptem):** To przecież dla nas, ludzi nauki, niebywała okazja. Będziemy tutaj czekać i patrzeć. **(Nagle):** A pan potrafi sobie wyobrazić zderzenie tego olbrzyma z ziemią? **(Pauza).** Panie kolego, pan wie, dlaczego to panu powiedziałem?

JAN: Ewa... gdy statek przybije... Ewa musi stąd uciekać.

PROFESOR (z ulgą): Tylko to chciałem usłyszeć z pańskich ust. **(Pauza).**

JAN: A my?

PROFESOR: Oczywiście zostaniemy. To przecież dla nas, ludzi nauki, niebywała okazja. Nieprawda?

KRZYSZTOF (wchodzi, jest bardzo wzruszony, nie może znaleźć słów): Byliśmy tutaj wszyscy głusi i ślepi.

PROFESOR: Nie położyłeś się jeszcze, Krzysztofie?

JAN: Co się stało?

KRZYSZTOF: Nie położyłem się. Chociaż byłem tak bardzo znużony. To zadziwiające... Naszło na mnie nagle i od razu posłuchałem. Ogarnęła mnie tęsknota, jakiej dawno nie zaznałem. Po prostu chciałem posłuchać, co tam mówią w kraju. Ostatnio byliśmy tutaj tak przejęci naszymi sprawami, że to nikomu nie przyszło do głowy. Włączyłem radio.

JAN: Słuchamy przecież często.

KRZYSZTOF: Tak, słuchamy. Słuchaliśmy, ale nie słyszeliśmy. Słuchaliśmy głosów z kraju, ale myśleliśmy o gwiazdach.

PROFESOR: Czemuś taki zmieszany? A co tam mówili?

KRZYSZTOF: Co mówili? **(Pauza).** A myśmy tutaj wszyscy głusi i ślepi. Tylko ciągle te pielgrzymki między gwiazdy. Zamknęliśmy się tu w naszej wieży z kości słoniowej, czyli raczej ze stali i szkła. Oraliśmy wszechświat, zakochani w wszechświecie. A kraj został gdzieś daleko, niby przystań, do której można przybijać w miarę potrzeby. Samotna przystań, bo wypłynęliśmy z niej ku gwiazdom. Jak gdyby tam była ojczyzna nas obywateli wszechświata. A co nam wszystkie meteory?

JAN: Ależ, Krzysztofie, co wygadujesz?

PROFESOR (szeptem): Niech mu pan nie przerywa. Mów dalej, Krzysztofie.

KRZYSZTOF: Dopiero dziś to poznałem: uciekliśmy przed życiem i ludźmi. Po co? Dla nauki? Czy to nas może usprawiedliwić? I dzisiaj poczułem tęsknotę za ojczyzną. Siadłem przy odbiorniku, znużony, wyczerpany. I zawstydzony, że ojczyzna rozpłynęła się nam jak wspomnienie z lat dziecięcych. Że była od nas bardziej odległa niż Saturn. Czego szukamy między gwiazdami? To nie miejsce dla człowieka. Tam nie ma człowieka. Katastrofy we wszechświecie są zimne i obce.

JAN: Krzysztofie, opamiętaj się. O czym ty właściwie mówisz?

KRZYSZTOF (po chwili, spokojnie): Tam — u nas będzie wojna! **(Pauza).**

PROFESOR (przechadza się w zamyśleniu): Przypadek Trzecia hipoteza zmienia się dziś w rzeczywistość.

JAN: Jesteś przewrażliwiony. Wiedzieliśmy przecież doskonale, że sytuacja w Europie naprężona.

KRZYSZTOF: Wiedzieliśmy o tym. I cóż? Nic. Jakgdyby od ojczyzny dzieliły nas lata świetlne, a nie kilometry.

JAN: Należało się spodziewać konfliktu.

KRZYSZTOF: Tak, mogliśmy to przewidzieć z matematyczną dokładnością. Ale nic nas to nie obchodziło. Czy my możemy się teraz oderwać od gwiazd i zrozumieć tamtą rzeczywistość? Nie mogłem się obronić od tej myśli. Uciekłem od radia do was. Zostawiłem tam Adama, by słuchał... Tam się wali na kraj, na całą Europą olbrzym ognisty. Meteor. Nie można go zatrzymać. Wszystko zmiażdży. Wszystko spali. Wszystko przemieni w pustkę i śmierć. A my tu spoglądamy w wszechświat i jesteśmy dumni, że mamy taki bystry wzrok. Nasi przyjaciele pójdą na wojnę, ale my tu bezpieczni na obcej wyspie, daleko od zagłady.

PROFESOR (ze smutnym uśmiechem): I to cię boli? Żeśmy tutaj bezpieczni?

JAN: Więc ty jeszcze nie wiesz?

PROFESOR: Znam miejsce, gdzie uderzy meteor. Uderzy, by potwierdzić moją teorię.

JAN: Miejsce zderzenia, to nasza wyspa. Może jest to miejsce, na którym stoimy. **(Pauza).**

KRZYSZTOF (bardzo cicho): Czy to... prawda? Zderzenie?

PROFESOR (wstaje): Nieuniknione. Oczekuję go w ciągu najbliższych dwudziestu czterech godzin.

ADAM (wchodzi, otwiera okna, do obserwatorium wpływa fala słonecznego światła): Śniadanie na stole. Panienka czeka. **(Pauza).**

KRZYSZTOF: Adamie, czy Adam słuchał radia? Co powiedzieli? Wojna?

ADAM (bardzo spokojnie): Jeżeli dobrze słyszałem, to zderzenie nieuniknione. Oczekują go w ciągu najbliższych dwudziestu czterech godzin. **(Kurtyna spada).**

Piotr Karvasz

przełożył: **Artur Marya Swinarski**

KAROL CZAPEK

POETA

Było to zwykłe zdarzenie z kroniki policyjnej: O czwartej rano na ulicy Żytniej auto przejechało pijaną starą kobietę i odjechało z największą szybkością. A teraz młody koncypient policyjny dr Mejzlik miał dojść, co to było za auto. Taki młody koncypient bierze sprawę poważnie.

— Hm — rzekł dr Mejzlik do posterunkowego nr 141 — więc ujrzał pan z odległości trzystu kroków szybko jadące auto, a na ziemi ciało ludzkie. Co pan najpierw zrobił?

— Najpierw pobiegłem do tej przejechanej — meldował policjant — by jej udzielić pierwszej pomocy.

— Najpierw powinien pan był stwierdzić, co to za wóz — mruczał dr Mejzlik — a dopiero potem troszczyć się o babę. Ale możliwe — dodał, drapiąc się ołówkiem po głowie — że ja zrobiłbym tak samo. Numeru wozu więc pan nie widział; a z innych cech rozpoznawczych?

— Zdaje mi się — rzekł wahająco policjant numer 141 — że był jakiś ciemny. Możliwe, że granatowy albo czerwony. Nie było dobrze widać z powodu dymu wylotowego.

— Ach. Chryste Jezu — biadał dr Mejzlik — jakżeż mam z tego dojść, co to za wóz? Czy mam biegać po wszystkich szoferach i wypytywać ich: Proszę pięknie, nie przejechał pan przypadkiem starej baby? No więc, człowieku, co mam z tym robić?

Policjant wzruszył ramionami ze służbistą bezradnością. — Proszę pana — rzekł — do mnie zgłosił się jeden świadek, ale on także nic nie wie. Czeka tu obok.

— Proszę go więc przyprowadzić — rzekł dr Mejzlik zniechęcony i daremnie próbował wypatrzyć coś w szczupłym protokóle.

— Proszę, nazwisko i adres — rzekł mechanicznie; nawet nie spojrzał na świadka.

— Kralik Jan, student inżynierii — powiedział energicznie świadek.

— Więc pan był przy tym, gdy dziś rano o czwartej nieznane auto przejechało Bożenę Machaczkową?

— Tak, i muszę powiedzieć, że szofer jest winien. Proszę pana komisarza, ulica była zupełnie pusta; gdyby szofer na skrzyżowaniu zwolnił...

— W jakiej odległości pan stał?— przerwał mu dr Mejzlik.

— Dziesięciu kroków. Odprowadzałem mego przyjaciela z... z kawiarni, a gdyśmy się znaleźli na Żytniej...

— Kim jest pański przyjaciel? — przerwał znowu dr Mejzlik. — Nic o nim tu nie mam.

— Jarosław Nerad, poeta — rzekł świadek z pewną dumą. — Ale on by panu chyba nic nie powiedział.

— Dlaczego nie? — mruknął dr Mejzlik, chwytając się źdźbła.

— Bo on... to jest taki poeta. Gdy się stało to nieszczęście, zaczął płakać i uciekał do domu jak małe dziecko. Gdyśmy się więc znaleźli na Żytniej, z tyłu nadjechało z szaloną szybkością auto.

— Jaki miało numer?

— Tego nie wiem, proszę pana. Tego nie zauważyłem. Patrzyłem na tę szaloną jazdę i właśnie powiedziałem sobie, że...

— A jaki to był wóz? — przerwał dr Mejzlik.

— Motor czterocylindrowy — odpowiedział fachowo świadek. — Na markach aut nie znam się oczywiście.

— A jakiego był koloru? Kto w nim siedział? Czy był otwarty czy kryty?

— Tego nie wiem — rzekł zaskoczony świadek. — Zdaje mi się, że był czarny; ale dokładniej tego nie zauważyłem, ponieważ w momencie, gdy stało się to nieszczęście, powiedziałem do Nerada: Popatrz, te łotry przejadą człowieka i nawet się nie zatrzymają!

— Hm — rozważał dr Mejzlik niezadowolony — to jest wprawdzie całkiem zrozumiała i moralnie słuszna reakcja, ale ja bym wolał, gdyby pan zauważył numer wozu. Zadziwiająca rzecz, panie, jak ludzie nie potrafią obserwować. Pan oczywiście wie, że szofer jest winien, pan słusznie stwierdza, że ci ludzie to łotry, ale na numer pan nie rzucił okiem. Sądzić potrafi każdy; ale dokładnie, rzeczowo zaobserwować coś... Dziękuję panu, panie Kralik; nie będę pana zatrzymywał.

Za godzinę policjant numer 141 zadzwonił do mieszkania gospodyni Jarosława Nerada. Tak, pan poeta jest w domu, ale śpi. Poeta wytrzeszczył w drzwiach małe zdumione oczka na policjanta, nie mógł sobie w żaden sposób przypomnieć, co właściwie popełnił. W końcu jednak zrozumiał, po co ma iść na policję. — Czy to konieczne? — pytał nieufnie. — Ja przecież już nic nie pamiętam; byłem w nocy trochę...

— Zawiany — dopowiedział policjant wyrozumiale. — Proszę pana, ja znałem wielu poetów. Niechże się pan ubierze; czy mam poczekać?

Po czym poeta i policjant rozgadali się o nocnych lokalach, o życiu w ogóle, o szczególnych znakach na niebie i różnych innych tematach; tylko polityka była im obu obca. Tak wśród przyjacielskiej i pouczającej rozmowy przybył poeta na policję.

— Pan Jarosław Nerad, poeta? — rzekł do niego dr Mejzlik. — Proszę świadka, był pan przy tym, gdy nieznane auto przejechało Bożenę Machaczkową?

— Tak — wysapnął poeta.

— Czy mógłby mi pan określić, jakie było to auto? Czy było otwarte, czy kryte, jakiego koloru, kto w nim siedział, jaki miało numer?

Poeta intensywnie myślał. — Nie wiem — rzekł — nie zauważyłem.

— Nie przypomina pan sobie żadnego szczegółu? — nalegał dr Mejzlik.

— Skądże — odpowiedział poeta szczerze. — Wie pan, ja w ogóle nie zwracam uwagi na drobiazgi.

— Więc proszę pana — zaczął dr Mejzlik ironicznie — na co pan w ogóle zwracał uwagę?

— Ten cały nastrój — mówił poeta niepewnie. — Wie pan, ta pusta ulica... taka długa... o brzasku... i jak tam ta kobieta leżała. — Naraz zerwał się. Przecież ja o tym coś napisałem, gdy wróciłem do domu! — Zaczął grzebać po wszystkich kieszeniach i wyciągać niezliczoną ilość kopert, rachunków i innych podobnych świstków. — Nie, to nie to — mruczał — to także nie... Czekajcie-no, może to to — zastanawiał się, pogrążony w odczytywaniu czegoś ze skrawka jakiejś koperty.

— Niech mi pan to pokaże — rzekł dr Mejzlik pobłażliwie.

— To nic takiego — wzbraniał się poeta. — Ale jeśli pan chce, ja panu przeczytam. — Po czym wytrzeszczywszy w zachwycie oczy i śpiewnie przeciągając długie samogłoski, odrecytował:

marsz ciemnych domów raz dwa zatrzymać stać
brzask na mandolinie gra
czemu dziewczyno czemu się czerwienisz
pojedziemy wozem 120 HP na koniec świata
albo do Singapoore
zatrzymajcie, zatrzymajcie wóz leci
nasza wielka miłość w prochu leży
dziewczyna złamany kwiat
łabędzia szyja piersi bęben i czinele
dlaczego tyle płaczu.

— I to wszystko — oświadczył Jarosław Nerad.

— Proszę pana — rzekł dr Mejzlik — co to ma znaczyć?

— No przecież to jest to nieszczęście z tym autem — zdziwił się poeta. — Czy tego nie można zrozumieć?

— Zdaje się, że nie — osądził dr Mejzlik krytycznie — Ja w tym jakoś nie mogę poznać, że dnia 15 lipca o czwartej rano na ulicy Żytniej auto numer ten a ten przejechało sześćdziesięcioletnią pijaną żebraczkę Bożenę Machaczkową; ranną odwieziono do szpitala powszechnego, gdzie walczy ze śmiercią. O tych faktach pański wiersz, o ile zauważyłem, nie wspomina. Tak.

— To jest tylko surowa rzeczywistość, proszę pana — odpowiedział poeta, gniotąc nos. — Poezja zaś jest rzeczywistością wewnętrzną. Poezja, to są swobodne, surrealistyczne wyobrażenia, które rzeczywistość wywołuje w podświadomości poety, rozumie pan? Takie te wzrokowe i słuchowe asocjacje. Im się czytelnik powinien poddać — oświadczył Jarosław Nerad karcąco. — Wtedy zrozumie.

— Proszę pana — wybuchnął dr Mejzlik. — Albo nie, proszę mi pokazać to pańskie dzieło. Dziękuję. Tu więc mamy, hm: „Marsz ciemnych domów raz dwa zatrzymać stać". Niechże mi pan, proszę, wyłoży.

— To jest przecież Żytnia ulica — mówił poeta spokojnie. — Takie dwa szeregi domów, wie pan?

— A czemu to nie może być na przykład Narodowa? — pytał dr Mejzlik sceptycznie.

— Bo ona nie jest taka równa — brzmiała zdecydowana odpowiedź.

— Więc dalej. „Brzask na mandolinie gra". No, dajmy na to. „Czemu dziewczyno czemu się czerwienisz". Proszę pana, skąd się tu bierze ta dziewczyna?

— Zorza — rzekł lakonicznie poeta.

— Acha, przepraszam. „Pojedziemy wozem 120 HP na koniec świata", no?

— To widocznie wtedy nadjechał ten wóz — objaśniał poeta.

— I miał 120 HP?

— Tego ja nie wiem; to znaczy, że jechał szybko. Jak gdyby chciał lecieć aż na koniec świata.

— Ach tak. „Albo do Singapoore". Na Boga, dlaczego właśnie do Singapoore?

Poeta wzruszył ramionami. — Tego już nie wiem. Może dlatego, że tam są Malajowie.

— Jakiż związek ma to auto z Malajami? Hę?

Poeta kręcił się zafrasowany. — Możliwe, że ten wóz był brązowy, jak pan myśli? — rzekł w zamyśleniu. — Na pewno było tam coś brązowego. Skądże by się tam w innym razie wzięło Singapoore?

— Widzi pan więc — rzekł dr Mejzlik — ten wóz był czerwony, granatowy i czarny. Co mam z tego wybrać?

— Niech pan wybierze brązowy — radził poeta. — To miły kolor.

— „Nasza wielka miłość w prochu leży dziewczyna złamany kwiat" — czytał dalej dr Mejzlik. — Ten złamany kwiat to jest ta pijana żebraczka?

— Przecież nie będę pisał o pijanej żebraczce — powiedział poeta urażony. — Była to po prostu kobieta, rozumie pan?

— Acha. A co to jest: „łabędzia szyja piersi bęben i czinele". To są swobodne asocjacje?

— Niech pan pozwoli — rzekł poeta zaskoczony i pochylił się nad papierem. — „Łabędzia szyja piersi bęben i czinele" — co to ma być?

— O to właśnie pytam — mruknął dr Mejzlik nieco obraźliwie.

— Zaraz — zastanawiał się poeta — coś tam musiało być, co mi przypomniało. Proszę pana, czy czasem dwójka nie wydaje się panu podobna do szyi łabędzia? Niech pan spojrzy — i napisał ołówkiem 2.

— Acha — rzekł dr Mejzlik uważnie. — A te piersi?

— To jest przecież 3, dwa łuki, nie? — dziwił się poeta.

— Ma tam pan jeszcze bęben i czinele — wyrwał się urzędnik policji słuchający w napięciu.

— Bęben i czinele — zastanawiał się poeta Nerad — bęben i czinele... to by mogła być piątka, nie? Proszę patrzeć — rzekł i napisał cyfrę 5. — Ten brzuszek wygląda jak bęben a na górze czinele...

— Zaraz — rzekł dr Mejzlik i napisał na papierku 235. — Czy jest pan pewny, że to auto miało numer 235?

— Ja w ogóle żadnego numeru nie zauważyłem — twierdził stanowczo Jarosław Nerad. — Ale musiało tam być coś takiego — skądże by się to tutaj wzięło? — zdziwiony zagłębiał się w wierszu. — Wie pan, to jest najlepsze miejsce z całego wiersza.

*

Za dwa dni dr Mejzlik odwiedził poetę; poeta tym razem nie spał, lecz miał u siebie jakąś dziewczynę i na próżno szukał wolnego krzesła, by je podać urzędnikowi policji.

— Ja zaraz wychodzę — rzekł dr Mejzlik. — Przyszedłem tylko powiedzieć panu, że to był istotnie wóz numer 235.

— Co za wóz? — zdumiał się poeta.

— „Łabędzia szyja piersi bęben i czinele" — wypowiedział jednym tchem dr Mejzlik. — I Singapoore także.

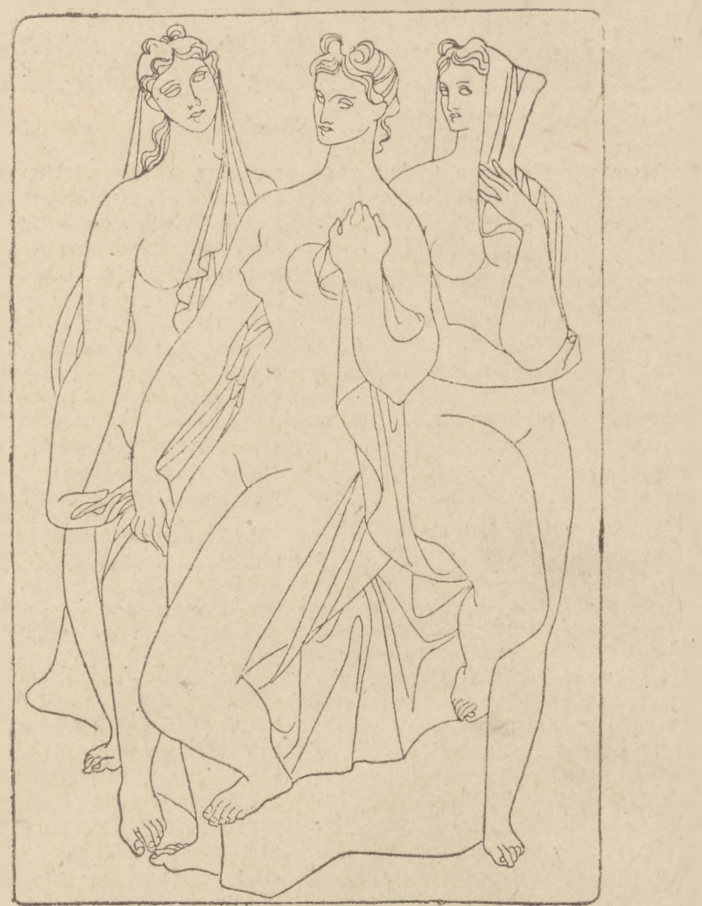
— Acha, już wiem — odrzekł poeta. — Więc widzi pan, ma pan tutaj rzeczywistość wewnętrzną. Chce pan może, abym przeczytał kilka innych wierszy? Teraz już je pan zrozumie.

— Kiedy indziej — rzekł szybko urzędnik policji. — Kiedy znów będę miał jakiś wypadek.

Karol Czapek
przełożyła
Helena Gruszczyńska Dubowa

LACO NOVOMESKY przełożył ze słowackiego K. A. JAWORSKI

F I A S C O



rys. Wiktor Polaszek

Woskowa panna za szybą wystawy
jest martwa,
a przecież piękną suknię nosi.

Woskowa panna ma nogi do tańca z drzewa,
do walca nikt jej, nikt jej nie zaprosi,
choć suknia jej olśniewa.

Woskowa panna uśmiech ma znudzony,
a włosy cudze, ciało chłodne,
nie mają ruchów żwawych jej ramiona.

A moja miła
tę suknię szyła.

Ją właśnie Bóg do tańca stworzył,
jej wargi perli jasny śmiech,
przyjemna jest i miła,
niech tylko usta ci otworzy,
włosy ma miękkie, wonne,
a ciało warte, by je objąć.

Więc poszliśmy razem tańczyć
tylko że ona sukni nie ma.

O, jakżeż pięknie by to było
w taneczne koło pójść z swą miłą,
uścisnąć w tańcu ją beztrosko.

A drogę do kobiety z wosku
grodzi li szkło,
to nędzne szkło.



rys. Marek Rudnicki

FRANCISZEK HALAS

PORANEK

Te dni dzieciństwa porankowe
w dal się rozbiegły biegą biegą
jeszcze zdążyłem w skrzyni schować
podkówkę szczęścia straconego

Gdy czasem w nocy nieprzytomnie
modli się ptaszek w krzewach
jeden z tych dni powraca do mnie
i jak szalony śpiewa

wtedy smyczek kładę na nim
skrzypce już dawno połamane
i lśni jak drogocenny kamień
blaskami kalafoniowany

przełożył K. A. Jaworski

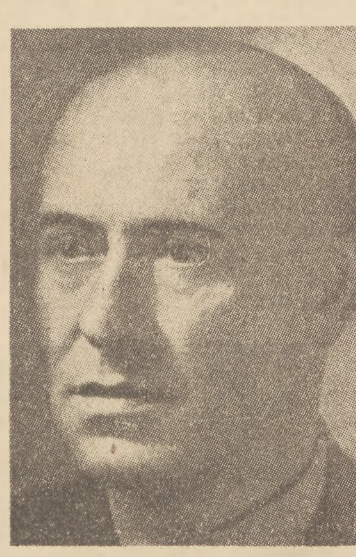
KAZIMIERZ ANDRZEJ JAWORSKI

Wzruszająca książka

Przed dwoma miesiącami przysłał mi z Pragi brat Josef Strnadel książkę, którą wziąłem do ręki z prawdziwym wzruszeniem. Brat raczej w cudzysłowie, a jednak brat, gdyż tak ciepłego i bynajmniej nie czczego zwrotu używają między sobą Czesi, byli więźniowie.

„Chleb poezji".*) Dziwny, a jaki usprawiedliwiony tytuł. Dziwna, a jaka istotna antologia. Dziwne i straszliwe okoliczności, w jakich układano tę książkę. I co dzisiaj wydaje mi się najdziwniejsze, ja oto sam byłem poniekąd świadkiem jej tworzenia, ja sam już wtedy, w koszmarnym roku 1941, ugryzłem niejeden kęs tego chleba, który wówczas był jeszcze surowy i nie wypieczony w piecu drukarskim. Starczyło mi otworzyć książkę na pierwszej lepszej stronicy, aby jak żywe stanęły mi przed oczyma obrazy pełne grozy i niepowtarzalne chwile nabożnej pokory wobec piękna poezji, którego nigdy nie przeżywałem intensywniej niż wtedy.

Oto „Cmentarz" Halasa: „Ze zdola k róžim přivonisz až budesz smrt svou žit"... Czytam te słowa i widzę: jest piękne lipcowe popołudnie niedzielne. Przechadzamy się we trójkę po uliczce obozowej pomiędzy blokami: moi towarzysze to dwaj studenci czescy — młody przystojny chłopak w okularach i drugi poważniejszy — anglista. Nastrój świąteczny, zdawałoby się beztroski, gdyby nie mury obozowe, pajęczyna drutów kolczastych i wieże strażnicze. Ale w tej chwili jesteśmy od tych spraw dalecy. Na skrzydłach poezji unosimy się w świat inny. Z ust moich padają rytmiczne strofy polskie „Czesi delektują się każdym wierszem, rozumieją prawie wszystko. A za chwilę rewanżują mi się. Nastrojowy utwór Halasa, ten właśnie, który czytam teraz w książce, zapada mi głęboko w duszę. A potem serdeczne zwrotki Wolkera, później Nezval. Opowiadają mi, że przechowują w swoim bloku sporządzoną w obozie antologię. Powstała wspólnymi siłami, każdy coś umiał na pamięć, zebrało się to wszystko i jest pokaźny zbiorek. Którejś z następnych niedziel gościłem w bloku czeskim i ujrzałem ten skarb prawdziwy: od romantyków Machy, Erbena do Wolkera, Halasa, Nezvala, Seiferta i najmłodszych. Przepisałem sobie na poczekaniu kilka wierszy. Owiało mnie ożywcze tchnienie poezji. Tak, to był chleb prawdziwy, którego brakowało tak samo jak razowca. A w kilka miesięcy później, gdy leżałem w szpitalu obozowym po operacji ręki, odwiedził mnie przyjaciel Czech z jakżeż subtelnym upominkiem, ukrytym pieczołowicie w dłoni: na malutkich karteczkach przepisane specjalnie dla mnie wiersze. Tę jedyną rzecz udało mi się przemycić przy zwolnieniu z obozu i stanowi ona dla mnie drogą pamiątkę. Z tych kartek właśnie tłumaczyłem już w Polsce niektóre utwory. Jeden z nich, jak się okazało po skonfrontowaniu z książką, miał zwrotki przestawione — tak go przełożyłem i drukowałem.



Władysław Vanczura

A więc „Chleb poezji" to wyjątkowa antologia, ułożona przypadkowo, dosłownie „z głowy", a nie ze stosu różnych książek poszczególnych poetów. Nieraz nad odtworzeniem z pamięci jednego wiersza musiało pracować kilka osób, z których każda dodawała coś nowego i tak powstała całość. Czasem wkradały się błędy, które w antologii usunięto. Na treść tej książki złożyły się utwory nie tylko czeskich poetów, jak Machy, Zeyera, Sovy, Dyka, Bezrucza, Tomana, Hory, Szramka, Gellnera, Wolkera, Halasa, Nezvala, Seiferta i i., ale i obcych w przekładach: Villon, Puszkin, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Rilke, Jesienin, Lorca, ba nawet Owidiusz i chińscy Li Po i Lju Juisi. Mimo pozornego nieporządku i przypadkowości wiersze te uzupełniają się wzajemnie i każdy z nich mógł inaczej oddziaływać na psychikę więźnia. Dyk swym wspaniałym wyrzutem („Mówi ziemia") matki ojczyzny do niewdzięcznych dzieci gruntował patriotyzm, Baudelaire uczył pogardy, Gellner ironii, w liście Owidiusza - wygnańca do żony więźniowie widzieli podobieństwo ze swym własnym losem i ze zdumieniem stwierdzali, że słowa pisane przed dwoma tysiącami lat nabierały żywych rumieńców aktualności. Wszędzie zresztą odnajdywali piękno, które ich unosiło w „rajską dziedzinę ułudy", krzepiło na duchu i ułatwiało przetrwanie beznadziejnej rzeczywistości obozowej. Nie każdy zresztą przetrwał. Strnadel w swej pięknej przedmowie z wzruszeniem wspomina, jak „technik Józio Jandourek, który się jeszcze niedawno uczył z papierka „Majowego pejzażu" Machy, dziś leży na gromadzie trupów w leichenhali przy krematorium". I niejeden z 1200 studentów czeskich, którzy trzymali się zresztą w obozie doskonale i mieli świetną postawę (co prawda im tylko wolno było otrzymywać paczki z domu) poszedł śladem tego technika. Ale dla olbrzymiej większości, która przetrwała, ten „chleb poezji" był wspaniałą odżywką psychiczną i w niemałym stopniu dopomógł do ocalenia.

Takich antologijek, bo tak je chyba ze względu na liliputi rozmiar oryginałów nazwać można (45x50 — dla łatwiejszego ukrycia), było kilka. Niektóre z nich przywieziono z obozu. W ten sposób powstała ta dziwna książka świadcząca z jednej strony o niezłomności ducha ludzkiego, a z drugiej — o zadziwiającym pietyzmie nakładców czeskich, którzy podjęli się wydania tej oryginalnej antologii.

Kazimierz Andrzej Jaworski

„Chleb poesie", czitanka z Oranienburgu. Vybor pesie, ktera ožila w koncentracznim taborze. Upořadal Josef Strnadel. Praha, „Stolistek" 1945

KOMEDIA HASZKA



Przeróbkę dramatyczną „Przygód dobrego żołnierza Szwejka“ Jarosława Haszka grywano w rozmaitych adaptacjach przed wojną także u nas; między innymi opracowali powieść dla sceny Józef Wittlin i Emil Zegadłowicz. Swój wielki sukces w Warszawie zawdzięczała sztuka przede wszystkim pamiętnej kreacji Stefana Jaracza. — Po wojnie wznowił „Szwejka“ eksperymentalny teatr „Wiatrak“ w Pradze. Nowe opracowanie sceniczne miało kształt reportażu o niezliczonej ilości króciutkich scen. Migawkowych zmian dekoracyj (A. Sztohanzla) dokonywali sami aktorzy przy podniesionej kurtynie; posługiwano się w tej inscenizacji również filmem. Rolę Szwejka grał V. Brodsky.

JAROSŁAW HASZEK

rysunki JANA LENICY

PRZYKŁAD Z ŻYCIA

(Humoreska amerykańska)

— Och, nigdy, mój przyjacielu — rzekł bankier Williams młodemu człowiekowi, siedzącemu naprzeciw niego z nogami przerzuconymi przez poręcz fotela.

— Nigdy, panie Chaweane! Niech pan posłucha mnie uważnie i spróje się czegoś nauczyć. Prosi pan o rękę mojej córki Loty. To znaczy, że chce pan zostać moim zięciem



i w następstwie tego ma pan nadzieję stać się bogatym. Przed chwilą, na moje pytanie, czy ma pan jakiś majątek, odpowiedziałeś pan, że jesteś biedny i, że posiadasz jedynie dwieście dolarów.

Pan Williams położył nogi na stół, za którym siedział i ciągnął: — Twierdzi pan że i ja byłem kiedyś biedny i, że nie miałem nawet tych dwustu dolarów. Nie zaprzeczam, ale utrzymuję, że w pańskim wieku miałem już znaczniejsze pieniądze. A to dlatego, że miałem rozum, którego panu brak. Widzę, że kręci się pan na krześle. Niech pan sobie nie przeszkadza, uprzedzam pana jednak, że na służbie mamy silnego Murzyna. Proszę mnie uważnie wysłuchać i wziąć sobie z tego przykład. W szesnastym roku życia udałem się do Nebraski, do mego stryja. Chcąc zdobyć pieniądze namówiłem go, żeby Murzyna, który miał być w tym czasie zlynczowany, pozwolił zlynczować na swojej parceli. W porządku: Murzyna zlynczowali na parceli mego stryja, ten zaś, kto chciał być przy tym obecny, musiał zapłacić pewną sumę, miejsce bowiem ogrodziliśmy płotem. Opłatę pobierałem ja i kiedy Murzyna powiesili, tego samego wieczoru uciekłem z wszystkimi pieniędzmi. Powieszony Murzyn przyniósł mi szczęście. Za zdobyte pieniądze kupiłem sobie na północy działkę i rozgłosiłem, że podczas kopania w pewnym miejscu znalazłem złoto. Działkę sprzedałem bardzo korzystnie, a pieniądze odłożyłem. Że później zostałem postrzelony przez jednego z oszukanych, nie warto nawet wspominać, ponieważ kula rewolwerowa, która przebiła mi kość prawej ręki, przyniosła mi zaledwie około dwóch tysięcy dolarów odszkodowania za postrzelenie.

Po wyzdrowieniu za wszystkie pieniądze zakupiłem akcje towarzystwa religijnego dla budowania kościołów na ziemiach zamieszkanych przez Indian. W związku z tym wydawaliśmy dyplomy honorowe po sto dolarów każdy i nie budowaliśmy ani jednego kościoła. Towarzystwo zostało zmuszone do ogłoszenia upadłości. Ogłoszono ją prawie w tydzień po wymienieniu przeze mnie jego akcji na transport wołowych skór, których cena zaczęła właśnie wzrastać. Założyłem sklep z wołowymi skórami, który przyniósł mi mnóstwo pieniędzy, w późniejszym bowiem czasie sprzedawałem za gotówkę a kupowałem na kredyt. Majątek złożyłem w kilku bankach w Kanadzie i ogłosiłem upadłość. Zostałem aresztowany, lecz na rozprawie sądowej zeznawałem tak wspaniale, że lekarze uznali mnie za idiotę, a sąd uniewinnił, przeprowadziwszy na mnie uprzednio zbiórkę pieniężną wśród obecnych na rozprawie obywateli. Pieniądze te wystarczyły mi na przejazd do Kanady. Z córką bogacza z Brooklynu, pana Hamelsta, uciekłem do San



Francisco. Bogacz ten zmuszony był wreszcie dać mi ją za małżonkę, ponieważ zagroziłem, że będę żył z nią tak długo, dopóki nie zamieszczę w pismach sensacyjnego artykułu, że jego córka jest matką nieślubnego dziecka.

Takim oto byłem człowiekiem, panie Chaweane, gdy tymczasem pan dotychczas nie zrobiłeś jeszcze nic takiego, z czego można by wnosić, że jesteś człowiekiem rozumnym.

Mówisz pan, że uratowałeś życie mej córki, gdy niedawno temu na wycieczce wypadła z łódki do morza. To bradzo ładny postępek, ale dla pana nie miał praktycznego znaczenia, gdyż jak pan sam twierdzi, zniszczył pan sobie nowe buty. Nie mogę ponosić winy za to, że pan się zakochał w mojej córce i dlatego też nie mogę zostać teściem takiego człowieka, jak pan, człowieka nie mającego ani odrobiny rozumu.

Widzę, że znowu pan rusza się na krześle. Proszę zachować spokój i odpowiedzieć na moje pytania.

— Czy zrobił pan kiedykolwiek jakiś interes?

— Nigdy.

— Ma pan majątek?

— Nie mam.

— Prosi pan o rękę mej córki?

— Tak.

— Czy moja córka pana kocha?

— Kocha.

— A teraz stawiam panu ostatnie pytanie: ile pieniędzy ma pan przy sobie?

— Czterdzieści sześć dolarów.

— Dobrze. Rozmawiałem z panem przez pół godziny i pytał mnie pan o rady w sprawach pieniężnych. Należy mi się wiec od pana trzydzieści dolarów, licząc dolara za minutę.

— Pan pozwoli, panie Williams — protestował młody mężczyzna.

— Nie pozwolę — rzekł z uśmiechem Williams, spoglądając na zegarek. — Należy mi się trzydzieści jeden dolarów, gdyż znowu minęła minuta.

Gdy zaskoczony pan Chaweane wypłacił żądane pieniądze, pan Williams rzekł słodko: — A teraz proszę opuścić mój dom, zanim każę pana wyrzucić.

— A pańska córka? — zapytał jeszcze w drzwiach młody mężczyzna.

— Córki swej nie dam głupcowi — rzekł spokojnie pan Williams.

— Proszę opuścić mój dom. w przeciwnym bowiem razie będzie pan miał dużo kłopotu ze swoją szczęką.

Gdy pan Chaweane odszedł, pan Williams rzekł do córki:

— Miałbym ładnego zięcia. Ten twój ukochany jest nieprzeciętnie głupim człowiekiem i nigdy nie zmądrzeje.

— A więc — wtrąciła panna Lota — nie zostawiłeś mu żadnej nadziei, że kiedykolwiek zostanie moim mężem?

— W tych warunkach małżeństwo wasze jest niemożliwe — ciągnął pan Williams .— Dopóki twój ukochany nie wykaże się jakąś sprytną sztuczką, nie ma na co liczyć.

Pan Williams opowiedział córce o zlynczowaniu Murzyna na parceli stryja, o całej rozmowie z panem Chaweane i dodał:

— Dość rzeczy pouczających powiedziałem mu o życiu.

Następnego dnia pan Williams wyjechał w sprawach kupieckich.

Gdy po tygodniu wrócił, na swym biurku znalazł list następującej treści:

„Wielce Szanowny Panie-

Stokrotnie dziękuję panu za rady w sprawach pieniężnych.

Pańskie opowiadanie podziałało na mnie z taką siłą, że podczas Pańskiej nieobecności wyjechałem z Jego córką do Kanady, zabrawszy uprzednio z Pańskiej kasy wszystkie pieniądze i papiery wartościowe.

Chaweane“.

A niżej:

„Drogi Tatusiu!

Prosimy o Twe błogosławieństwo i równocześnie oznajmiam Ci, że nie mogąc znaleźć klucza od kasy, rozbiliśmy ją nitrogliceryną. Twoja Lota“.

Jarosław Haszek

przełożył **Stefan Krysiak**

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Epoka tanich ubrań

Książka czeskiej pisarki Marii Pujmanowej „Ludzie na rozstajach“*) jest powieścią historyczną, chociaż traktuje o tak stosunkowo niedawnych czasach jak pierwsze dziesięciolecie po wojnie 1914 — 1918 r.

Historię przeżywamy co dzień, lecz tylko prawdziwi realiści umieją ją utrwalić w nurcie przemijającego czasu. Pujmanowa nie roztacza przed czytelnikiem panoramy jakiegoś zakończonego okresu. Ukazuje załamywanie się umierającego ustroju pod naporem rozsadzających go sił, które sam stworzył i które z żelazną konsekwencją podmywają jego własne podwaliny.

Za głównego bohatera powieści należy chyba uważać wielkie zakłady włókiennicze Kazmara, reprezentujące wyradzający się kapitalizm, który, w zubożałej po pierwszej wojnie światowej Europie, chwycił dobry wiatr koniunktury i, gnany nim, doprowadził świat do ostatniej katastrofy.

Kazmar, niegdyś właściciel małej tkalni, dorobił się, w tempie iście amerykańskim, wielkiego majątku m. i. na flagach czesko-słowackich, którymi zasypał rodzącą się w r. 1918 — Republikę. Zakłady jego opanowały nie tylko kraj, lecz wciągnęły w zakres swych interesów inne państwa europejskie i pozaeuropejskie. Po flagach przeszły na fabrykację tanich ubrań. Wchłonęły w swój mechanizm tysiące robotników. Były to najnowocześniejsze zakłady w Czechosłowacji: czyste, obszerne hale, nowe maszyny, robotnicze domki w ogródkach.

Zaczęliśmy od fabryki. Czytelnik mógłby odnieść wrażenie, że problemy gospodarcze, a nie ludzie — grają w tym utworze rolę główną. Otóż tak nie jest. Zagadnienia stają przed czytającym dopiero po ukończeniu lektury, w utworze na pierwszy plan wychodzą ludzie oraz ich sprawy.

Postacią reprezentatywną jest młody robotnik kazmarowskich zakładów — Andrzej Urban, lojalny pracownik, który lubi swoją robotę, ciężką ale dającą mu poczucie dobrze spełnianego obowiązku. Początkowo wystarcza mu fakt, że osobiście nie dzieje mu się krzywda, lecz przeciwnie — awansuje szybko w hierarchi robotniczej. Fabryka Kazmara to nie brudne, gorące piekło przemysłowe, gdzie cierpi się nędzę i głód. Przeciwnie, ludzie są ubrani i nie są głodni. Ubierają się w sklepie fabrycznym, jedzą w fabrycznej kantynie. Ich zarobek wprawdzie w ten sposób wraca do pracodawcy, ale nad tym jeszcze niewielu się zastanawia. Pracują dużo, lecz jeszcze nie ponad siły (to przyjdzie razem z kryzysem gospodarczym lat trzydziestych). Śledząc ten obiektywnie i, powiedzmy nawet, beznamiętnie oddany byt kazmarowskich robotników, wykrywamy mimochodem całą jego śmiertelną, ogłupiającą monotonię. Ludzie stają się bezmyślnymi automatami. Ludzie? Są tylko ręce

Zbliża się kryzys gospodarczy. Następują redukcje. Robotnicy odpadają od rozpędzonych warsztatów, jak niepotrzebne trociny. Czy jest temu winien Kazmar? Czy on spowodował kryzys? I znów, dopiero po lekturze utworu, uświadamia sobie czytelnik, że Kazmar jest jak i Andrzej cząstką o wiele szerszego zagadnienia. Kryzys spowodowany został przez system.

Przeciwstawieniem Andrzeja w fabryce jest Franek Antena, uświadomiony młody robotnik, który jawnie występuje w obronie praw swoich towarzyszy. Z początku walczy w pojedynkę, później w miarę wzmagania się ruchu robotniczego, w organizacji politycznej. Tego wątku Pujmanowa jednak szerzej nie rozwija. Walka polityczna w jej utworze toczy się na drugim planie. Pozostajemy stale w kręgu świata kapitalistycznego i jakkolwiek kilka scen pozwala nam zetknąć się z lewicą robotniczą bohater do końca książki nie przechodzi na drugą stronę barykady. Za to, że stanął w obronie niesprawiedliwie wyrzuconej na bruk koleżanki, musi opuścić fabrykę. Na tym kończy się pierwszy etap losów Andrzeja. Autorka zapowiada dalszy ciąg w epilogu powieści. Tam zapewne Andrzej znajdzie swoje właściwe miejsce.

Los rodziny Gamzów jest znamienny dla pozornej degradacji społecznej postępowej części inteligencji. Adwokat Gamza, broniący praw robotniczych w sądzie i w pracy politycznej, podważa swą działalnością własną egzystencję. Odziedziczony przez niego w spadku po teściowej dom z niedużym kawałkiem ogrodu, dom, który do śmierci właścicielki był ostoją „mieszczańskiego porządku“, przechodzi w obce ręce. Ideowy adwokat, zakłócając ład świata opartego o pieniądz, pada jego ofiarą. Posesję Gamzów nabywa niejaki Häusler, który, współpracując z Kazmarem, zdobywa znaczny majątek. Dom bierze w posiadanie Rożena Urban, siostra kazmarowskiego robotnika Andrzeja, która zostaje żoną starego Häuslera. To umiejętne zestawienie pozorów: pozornej degradacji Gamzy i pozornego awansu społecznego manicurzystki Rożeny, należy do najlepiej przeprowadzonych przez pisarkę wątków, zdążających do ukazania mechaniki opisywanych czasów. Mamy w tej powieści skondensowaną charakterystykę atmosfery pierwszego powojennego dziesięciolecia.

Różnolitość problemów, ludzi, losów i sytuacji — wpływa na wielkie zróżnicowanie literackich kształtów stosowanych w utworze. Wszystkie postaci główne są z sobą złączone wspólnym problemem, wspólną akcją, lecz czasem oddalają się od niej, zaczynają żyć życiem indywidualnym. Jako przykład niech posłuży żona Gamzy — Nela, której sprawy ukazane przez Pujmanową w związku z działalnością jej męża, Kazmara, Andrzeja — wreszcie nabierają własnego biegu.

Doskonale natomiast wmontowane są w kompozycję całości te na pozór epizodyczne i ukazane zdawało by się tylko dla podmalowania tła postaci, które jednak w miarę rozwoju akcji włączają się do niej nieraz w sposób zasadniczy. Należy tu wymienić małżonków Polańskich, których poznajemy mimochodem, jego — jako zapracowanego robotnika i dozorcę domu Gamzów, ją — jako ich oddaną ogrodniczkę. Z czasem Polański organizuje strajk, strajk przemienia się w demonstrację polityczną, w której Polańska, dążąca na ratunek aresztowanego męża, ginie od kul żandarmów. Demonstracja i śmierć niewinnej kobiety zaważą w sposób zasadniczy na dalszych losach Andrzeja Urbana.

Na początku artykułu powiedzieliśmy, że problemy są reprezentowane przez żywych ludzi i do tego stopnia zindywidualizowanych, że dopiero, po ochłonięciu z bezpośrednich wrażeń lektury, czytelnik widzi je wyraźnie. Bohaterzy Pujmanowej istnieją, myślą i działają. Znamy ich wszystkich, nawet tych, którym są powierzone najmniejsze role. Widzimy ich stale w związku z ich przeszłością i teraźniejszością, w związku z innymi ludźmi, wreszcie z przedmiotami. Poznajemy ich historię nie przez długie, nużące elaboraty, obciążające często powieść tradycyjną, lecz przez krótkie i trafne komentarze lub przez ich własne udramatyzowane wspomnienia. Znamy ich przeszłość i ich pochodzenie społeczne. Kazmar to nie tylko dyktator od tanich ubrań lecz również potomek biednych tkaczów, osiadłych od wieków na nieurodzajnej glebie. Nela Gamzowa, obecna mecenasowa, córka posiadaczki ziemskiej, jest wnuczką rzeźnika. W tych skrótach widzimy charakterystyczne linie awansu nie tylko czeskiego, ale europejskiego mieszczaństwa.

Podobnie konsekwentnie jest przedstawiony świat przedmiotów martwych. Wielki dom towarowy Kazmara w Pradze, to nie tylko doskonały obraz literacki, lecz czynny element formowania rzeczywistości dwudziestolecia; przez dostarczanie tanich ubrań zubożałemu mieszczaństwu, przyśpiesza przecież ogólne zubożenie na rzecz wielkich fortun. Obok ludzi przedmioty martwe: maszyny, domy, ulice, miasta tworzą w powieści pełnię fikcyjnego, a przecież bijącego żywą krwią — świata.

Wreszcie styl Pujmanowej. Jest to styl w najszerszym tego słowa znaczeniu tak skłonny do przerostu, że tylko wyjątkowa czujność pisarki zdolna jest go poskromić. Nieraz najdrobniejszy motyw, rozbudowuje się w obraz. Dać mu jeszcze trochę miejsca — a rozsadzi tok narracji. Nieraz zresztą rozsadza, porywa za sobą pióro autorki, narusza kompozycję.

Tam gdzie Pujmanowa daje swemu pióru wolę, powstają wielkie sceny, nadające powieści charakter epiczny. Obraz święta 1 Maja w zakładach Kazmara, pełen ludzkich mas, barwnych scen, przepojony doskonałą ironią, lub demonstracji robotniczej, w której ginie Polańska. Scena ta sąsiaduje z obrazem cichego ogrodu, który zamordowana uprawiała.

Pujmanowa umie stosować kontrasty, czyni to chętnie na przestrzeni całego utworu. Z realistycznych opisów wyprowadza impresje, wypełnia je przyśpieszoną rytmiką, piętrzy skojarzenia, a później znów rytm wyrównuje, znów przechodzi do scen. Pisarka lubi momenty liryczne, lecz nimi bynajmniej nie szafuje. Kondensuje je, tak samo jak opisy przyrody, które przez to nabierają tym silniejszych barw.

Powieść „Ludzie na rozstajach“ ogarnia wielką skalę prawd o świecie współczesnym, tym, który mija i tym, który się rodzi. Jest to obraz mechaniki dziejów w artystycznym skrócie.

Aleksander Jackiewicz



Maria Pujmanowa w rozmowie z Marią Dąbrowską

*) Maria Pujmanowa. „Ludzie na rozstajach“. Przekład A. Sieczkowskiego. Warszawa, „Czytelnik“, KDK, 1948; str. 478 i 2 nl

K. I. GAŁCZYŃSKI

Xenie dla poetów ČSR

DLA OLDRZICHA KRYSZTOFKA

DAŁBYM ci wszystkie wieńce, ale
na cóż ci bzdury, laurów zielsko?
Toć masz już wszystko, czyli talent,
robotniczą lirę orfejską.

DLA FRANCISZKA NECHVATALA

FRANCISZKU, lubię twoje żeńskie
rymy złocące ksiąg twych karty,
głos twój i dom na Sękocińskiej,
taki serdeczny i otwarty!

DLA DRA JANA PILARZA

MÓJ miły, jeśli w twoim kraju
znają nas Czesi, Słowakowie,
jeśli nas lubią i czytają,
to tylko, Janie, dzięki tobie.

DLA FRANCISZKA HALASA

O, w jakież rymy ci zadzwonię,
arcypoeto czeski pierwszy,
chmuro złocista i Trytonie
dmący w potężną konchę wierszy!

DLA VITIEZSLAVA NEZVALA

NA twoich barach heraklejskich
czechosłowacki film się wspiera.
Wypić? Możemy: Od deski do deski
„Alcools“ Apollinaire'a.

no ▾ FILM ▪ Kino ▾ FILM ▪ Kino ▾ FILM ▪ Kino ▾ FILM ▪ Ki

ZBIGNIEW PITERA

KULTURA FILMOWA W CZECHOSŁOWACJI

Pisać o powojennym rozmachu kinematografii czechosłowackiej, o tematyce i walorach artystycznych filmów produkowanych obecnie przez naszego południowego sąsiada — to znaczy skupiać uwagę tylko na jednym ogniwie tego kręgu zagadnień. które podciągamy pod miano kultury filmowej.

U nas o kulturze filmowej mówi się na razie niewiele, zajęci jeszcze jesteśmy zbyt poważnie tworzeniem podstaw rozwoju poszczególnych działów naszej kinematografii, których wzrastająca wydajność i harmonijna współpraca umożliwią dopiero powiązanie w jedną całość wszystkich elementów, stanowiących o systematycznym, planowym szerzeniu i pogłębianiu narodowej kultury filmowej.

Czechosłowacja jest w tym szczęśliwym położeniu. że ma dziś już wszystko, co o kulturze filmowej danego kraju może decydować: dużą ilość kin w miastach i wsiach, znakomity warsztat produkcyjny. nie ustępujący pod względem wyposażenia technicznego największym wytwórniom świata, znaczną ilościowo produkcję filmową, wielu wykwalifikowanych i doświadczonych realizatorów i techników, literatów. orientujących się w sprawach filmu i chętnie z nim współpracujących, dobrze zorganizowane szkolnictwo filmowe. szeroko prowadzoną akcję oświatowo - popularyzatorską wśród szerokich mas widzów, sporą grupę fachowych krytyków teoretyków i publicystów, bogate archiwum i muzeum filmowe, imponującą literaturę z zakresu kinematografii itd.

I chociaż nie Czesi, lecz my zaimponowaliśmy światu „Ostatnim etapem" — to jednak na polu kultury filmowej jesteśmy jeszcze ciągle spóźnieni i dopiero przez porównanie z Czechosłowacją możemy zdać sobie sprawę, jak wielka czeka nas na tym odcinku praca. Doświadczenia i pomoc, jaką nam okazują Czesi i Słowacy tym więcej i lepiej powinniśmy ocenić.

RZUT OKA WSTECZ

Jak podaje czeski krytyk Svatopluk Ježek, Praga była świadkiem pierwszego seansu filmowego na ziemi czeskiej już w roku 1896, a więc w rok po pamiętnym pokazie braci Lumière w Paryżu. W r. 1913 w jednej z gazet praskich ukazał się pierwszy większy „artykuł filmowy", w którym nieznany autor pisał: „Gdy zaczniecie liczyć kina w Pradze, to zanim skończycie rachunek otworzy się już 5 nowych..."

Czeska publiczność polubiła kino już na początku pojawienia się nowego wynalazku. Popularność filmu rosła w szybkim tempie, chociaż w owych latach nie stanowił nic ponadto, czym był wówczas w innych krajach Europy: tanią. dostępną rozrywkę, nie roszczącą sobie większych pretensji artystycznych. Film czeski sprzed pierwszej wojny światowej nie wnosi nic nowego do dorobku kinematografii europejskiej.

Lata powojenne przynoszą sporą ilość filmów opartych na tematach zaczerpniętych z literatury. Znamy to dobrze z własnego doświadczenia: u nas znęcano się z premedytacją nad Żeromskim, Reymontem czy Orzeszkową — tam zwracano się ku modnym dramaturgom i powieściopisarzom, poczynając od cenionych nazwisk (L. Novak, K. Czapek, J. Haszek), a kończąc na autorach powieści odcinkowych w typie Mniszkówny. Mimo to nie brak prób przeniesienia na ekran utworów Tołstoja. Hamsuna i G. B. Shawa. Są też usiłowania stworzenia narodowego filmu historycznego — np. „Święty Wacław", który miał jednak charakter żywych obrazów a nie filmu.

Lata filmu niemego — to okres. w którym produkcja czeska kierowana wyłącznie względami komercyjnymi małych lub większych przedsiębiorców. nie starała się o znalezienie własnego stylu — raczej przeciwnie. chodziło o to, by filmy miały charakter kosmopolityczny i mogły bez przeszkód wędrować za granicę. Słaby jeszcze ruch awangardowy próbuje swych sił wzorem Zachodu w dziedzinie filmu abstrakcyjnego bez większych rezultatów.

Początki dźwiękowców charakteryzuje oczywiście nagły zwrot ku teatrowi. Jest to okres dezorientacji. Filmuje się znane sztuki teatralne, albo też ekran staje się polem popisu jednego aktora jak Vlasty Buriana w „C K. Feldmarszałku" i całej serii podobnych komedii. Z tych lat warto przypomnieć znany i u nas w Polsce film psychologiczny „Przed maturą" z życia młodzieży, reżyserii Sv. Innemanna. Współpraca pisarza Vladislava Vanczury. który był autorem scenariusza. wskazała. iż literaci mogą i powinni znaleźć w nowej dziedzinie sztuki pole do poważnej pracy twórczej.

Okresem w pewnym sensie przełomowym filmu czeskiego są lata 1933 — 34. Powstają wówczas dzieła. będące świadectwem kształtowania się oblicza filmu czechosłowackiego zarówno pod względem tematycznym. treściowym, jak i formalnym. Osiągnięciem na skalę światową w zakresie formy jest niewątpliwie „Ekstaza" reż. Gustava Machatego — poemat filmowy, pełen subtelnej poezji wyrażonej środkami najczystszego filmu. zdradzający miejscami wpływy najlepszych utworów szkoły radzieckiej. Film choć dźwiękowy, obywał się niemal całkowicie bez słów, obraz — pięknie potraktowany fotograficznie. odznaczający się finezyjną kompozycją montażową i mistrzowskim wygraniem detalów — tłumaczył zadziwiająco płynnie treść tego studium miłosnych przeżyć młodej dziewczyny oprawionych w pyszną ramę natury współgrającej dramatycznie z akcją.

Pomimo tych wartości film Machatego nie był wyrazem tego, na co było stać kinematografię czechosłowacką w zakresie filmowania tematów specyficznie czeskich czy słowackich, mających swe źródło w bogatych złożach narodowej kultury. Nawet to, że reżyser starał się prawie całkowicie unikać w filmie dialogu, podyktowane było częściowo chęcią niewprowadzania na ekran języka czeskiego i tym samym łatwiejszego utorowania filmowi drogi na ekrany całego świata.

Prostotą i głębokim liryzmem odznaczał się film „Rzeka" reż. J. Rovenskiego który potrafił uczynić z piękna przyrody nie tylko tło dla akcji, ale jeden z najważniejszych czynników artystycznej wypowiedzi.

I wreszcie film, który wskazał czechosłowackim realizatorom prawdziwe skarby kultury ludowej, nietknięte jeszcze przez filmowca, powiedział, jak nie rezygnując z czysto filmowych środków wyrazu można tworzyć rzeczy, które zdobędą uznanie wszędzie właśnie dlatego, że są tak silnie związane z ziemią i ludem Czechosłowacji. Ten film, to plastyczna symfonia Karela Plicki „Ziemia śpiewa", będąca poetyckim obrazem życia ludu słowackiego Autorzy ukazując w nim zachowane dawne tradycje słowiańskie i przywiązanie Słowaków do ich rodzinnej ziemi, dali filmowi pewne akcenty społeczne przez ukazanie kontrastu pomiędzy pięknem przyrody i folkloru a nędzą, w jakiej żyje lud słowacki. Wspomniane trzy filmy uzyskały w r. 1934 wysokie nagrody na międzynarodowym festivalu filmowym w Wenecji.

Dodać do nich należy zrealizowanego w dwa lata później „Janosika", temat bardzo nam bliski, przeniesiony na ekran z zachowaniem całej soczystości tej pięknej legendy, jej ludowego uroku i podkreśleniem idei narodu walczącego o swą wolność

Swe najcenniejsze pozycje zawdzięcza przedwojenna kinematografia czechosłowacka grupie filmowców, walczących z łatwizną, oderwanej od życia i rzeczywistości komercyjnej produkcji filmowej. Awangarda, poszukując tematów w środowisku ludowym wskazywała nieustannie, gdzie leży droga rozwoju czechosłowackiej narodowej kinematografii.

PO WOJNIE

Po wojnie filmowcy czescy przystąpili do organizowania kinematografii na nowych, demokratycznych zasadach. Upaństwowienie kinematografii pozwoliło, podobnie jak w Polsce, poddać centralnemu kierownictwu wszystkie agendy krajowego filmu, skoordynować ich działalność i w szybkim tempie uczynić z filmu pozytywny czynnik oddziaływania społeczno - kulturalnego.

Stopniową ewolucję przechodzi tematyka produkowanych filmów. Przenikanie problematyki społecznej na ekran dało się zaobserwować przede wszystkim w filmach historycznych. Można to już częściowo zaobserwować w kolorowym filmie „Jan Rohacz", osnutym na tle wojen husyckich, gdzie mówi się także o potrzebie solidarności narodów słowiańskich w obliczu germańskiego niebezpieczeństwa. Wypadki związane z r. 1848 znalazły odzwierciedlenie w transpozycji filmowej powieści Staszka pt. „Opowieść o szewcu Mateuszu". Materiał, którym rozporządzali autorzy filmu, był niewątpliwie zbyt obfity, co odbiło się na konstrukcji całości, niemniej film ten, jako udramatyzowana kronika walk powstańczych ludu czeskiego, prześladowań chłopów i buntu przeciwko niewoli feudalno - kapitalistycznej daje obraz historycznie i dialektycznie prawdziwy. Znana nam wszystkim doskonale „Syrena" przynosi z kolei dobrze zarysowany epizod walki proletariatu czeskiego z kapitalistycznymi przedsiębiorcami w końcu ubiegłego stulecia. Niewątpliwie wartości społeczne tematu, jaskrawo odcinające się na tle jałowych filmów produkcji zachodniej, zadecydowały, obok artystycznych, o przyznaniu „Syrenie" głównej nagrody na festivalu weneckim półtora roku temu.

Niedawno młody reżyser Jirzi Weiss zrealizował interesujący film „Sępy", w którym chciał dać na kanwie historii budowy mostu w małym mieście przekrój powojennego społeczeństwa czeskiego, ukazać ścieranie się sił wstecznictwa i postępu, dojrzewanie i realizację nowych idei, mimo oporu konserwatywnych posiadaczy i spekulantów. Chociaż ta śmiała i bardzo potrzebna próba udała się tylko częściowo i wykazała raz jeszcze, jak trudne jest wprowadzanie na ekran tematów aktualnych, to jednak pierwszy krok w kierunku realistycznego filmu o podbudowie socjalnej został uczyniony. Niewątpliwie nastąpią po nim dalsze, coraz bardziej dojrzałe. Zarówno Czesi, jak i nasi twórcy „Jasnych łanów" nie powinni się zrażać, gdyż każdy musi zdawać sobie sprawę, że jest to dziedzina trudna nie poparta u nas żadnymi doświadczeniami w filmie, a bardzo nielicznymi w literaturze. W zakresie adaptacji utworów literackich kładzie się duży nacisk na ich wymowę społeczno - polityczną — świadczy o tym choćby przykład „Krakatitu" Czapka, sfilmowanego przez O. Vavrę.

Zainteresowanie pisarzy czechosłowackich scenariopisarstwem jest dzisiaj bardzo duże, wśród autorów spotyka się nazwiska znane i cenione (Drda. Nezval, Pujmanowa, Majerowa, Maranek). Seminaria scenariopisarskie i konkursy, cieszą się wielkim powodzeniem — plonem jednego z ostatnich było około 2.000 prac, z których kilkadziesiąt ma szanse realizacji.

WIELKIE SUKCESY MAŁYCH FORM

Społeczna funkcja filmu, jego związki z rzeczywistością — to co w długim metrażu uczyniło dopiero pierwsze kroki, realizuje już w całej pełni film krótkometrażowy. Znakomite filmy dokumentarne, reportaże artystyczne, filmy oświatowe, filmy - plakaty a nawet zwykłe reklamówki odznaczają się oryginalnym ujęciem tematu, doskonałym opracowaniem reżyserskim i operatorskim. Czechosłowacki film dokumentarny ma tę wielką przewagę nad naszym, że nadąża zawsze za wszystkimi aktualnymi problemami dnia, jest wyświetlany wszędzie, dociera do widza i spełnia całkowicie swą rolę informacyjno-wychowawczą.

Dziedzina filmu rysunkowego i kukiełkowego stanowi dziś prawdziwą dumę kinematografii czechosłowackiej. Dzięki stworzeniu odrębnego stylu rysunku filmowego autorzy kreskówek uniknęli narzucających się nieodparcie zmanierowanych wzorów disneyowskich, a wprowadzając zamiast przygód szablonowo stylizowanych zwierzątek sprawy bliskie życiu codziennemu i jego drobnym czy też ważkim problemom („Atom na rozdrożu"), nadali tym małym arcydziełom głębszy sens, uczynili je po prostu bardzo potrzebnymi. Arcyzabawna kukiełka wąsatego pana Prokouka, dowcipnie walczącego z trudnościami dnia powszedniego, a nawet rozwiązującego pewne problemy społeczne — spełnia rolę „pozytywnego bohatera" w formie lekkiej, popularnej i bardzo atrakcyjnej dla każdego widza. Artyzm tych kukiełkowych cudów wykonanych z drzewa, szmatki czy szkła, polega na niezwykłej umiejętności dramaturgicznego — jeżeli można tak powiedzieć — wyzyskania materiału, z którego figurki zostały zrobione. Sytuacja i fabuła tego typu filmów winny wynikać z materiału — pisał kiedyś na ten temat Bela Balacs. Czescy twórcy, kierując się tą zasadą dodali jeszcze do tego „głębsze znaczenie", wypełnili nawet na tym specyficznym odcinku twórczości zamówienie społeczne — i osiągnęli pełny sukces.

PUBLICZNOŚĆ TRZEBA WYCHOWYWAĆ

To hasło realizowane jest w Czechosłowacji wzorowo. Akcje pokazów najwybitniejszych osiągnięć kinematografii światowej ze wszystkich jej okresów, połączone z odczytami, pogadankami i dyskusjami obejmują setki miejscowości. Specjalne kinoteatry w większych ośrodkach wznawiają stale dawne wartościowe filmy, które wyszły już z eksploatacji w kinach zwykłych. Dzięki temu czechosłowacki miłośnik filmu ma ciągle okazję pogłębiania swej wiedzy o sztuce filmowej, uczy się ją rozumieć i cenić.

Taki widz śmiało zabiera głos w sprawach filmu, wiedząc, że jego zdanie może dać twórcom cenną wskazówkę i dopomóc w korekcie ich prac. Przekonaliśmy się o tym najlepiej na zeszłorocznym festivalu robotniczym w Zlinie, gdzie liczne jury złożone z delegatów różnych ośrodków robotniczych poddało surowej krytyce jeden z filmów krajowych, chociać został on nagrodzony na odbywającym się równocześnie festivalu w Marianskich Łaźniach. Twórca filmu broniący początkowo swego stanowiska musiał wobec oczywistych argumentów skapitulować. Sama myśl zorganizowania imponującego masowego festivalu robotniczego, który swym rozmachem zaćmił elitarną raczej imprezę w Marianskich Łaźniach, dowodzi, że film w Czechosłowacji stał się sztuką naprawdę masową i że związki twórcy filmowego z masami pracującymi nie są tylko przypadkowe i powierzchowne.

Jeżeli dodamy do tego obfitą literaturę przekładową i czechosłowacką z dziedziny filmu, książki najwybitniejszych autorów radzieckich, francuskich, angielskich i czeskich, a wśród nich prace znakomitego filmologa prof. A. M. Brousila — otrzymamy pełny obraz czechosłowackiej kultury filmowej, kultury powszechnej rozwijającej się szeroko i planowo.

Na zakończenie chciałem jeszcze zwrócić uwagę na działalność czechosłowackich dziennikarzy i publicystów filmowych, którzy po przeprowadzonej niedawno reorganizacji prasy filmowej powzięli szereg uchwał, dotyczących roli i zadań krytyki filmowej w kraju. Dziennikarze i publicyści przyjęli, iż obowiązkiem ich jest nauczanie mas ludowych rozumienia sztuki filmowej. ze szczególnym uwzględnieniem filmu radzieckiego, jako wzoru sztuki socjalistycznej. Publicystyka i krytyka filmowa musi wyrażać potrzeby i zainteresowania szerokich mas i współdziałać z nimi w dążeniu do ogólnego postępu. Za cel twórczości filmowej uznany zostaje socjalistyczny realizm. Dziennikarze czechosłowaccy wysunęli poza tym postulat nawiązania stałej współpracy z filmowymi dziennikarzami Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej.

Zbigniew Pitera

LEON BUKOWIECKI

Od imprezy „Startu" do filmu o Chopinie

Rozwój współpracy polsko-czeskiej w dziedzinie kinematografii rozpoczął się dopiero w okresie powojennym, chociaż już przed wojną istniały po obu stronach pilnie strzeżonej granicy organizacje postępowe, dążące — mimo wyraźnej niechęci sfer rządowych — do zbliżenia polsko-czeskiego w dziedzinie kinematografii.

W roku 1934 Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start" zorganizowało w kinie „Atlantic" w Warszawie pokaz krótkometrażówek awangardy czeskiej. Filmy przywiózł redaktor Svatopluk Ježek. Niestety, przemówienie wstępne wygłosił do... prawie pustej sali, gdyż uprzedzona do czeskich filmów publiczność nie stawiła się licznie. Pomimo tych niepowodzeń istnieli i działali w Polsce ludzie świadomi potrzeby współpracy obu krajów na tym polu.

Były i inne bardziej oficjalne próby. Pełni dobrej woli, ale nieudolni filmowcy sprowadzili do Polski późniejszego osławionego kolaboracjonistę Vlastę Buriana, który wraz z Dymszą i Pogorzelską nakręcił rzekomą komedię „12 krzeseł". Ta „oficjalna" próba współpracy wydała owoc zupełnie pozbawiony wartości.

Po wojnie, kiedy czeski ośrodek filmowy Barrandov stał się centrum zainteresowania niemal wszystkich państw słowiańskich, „Film Polski" również nawiązał kontakty z kinematografią czeską. Kontakty te, zainicjowane ze strony polskiej przez reżysera Aleksandra Forda, doprowadziły do wspólnej realizacji „Ulicy Granicznej".

Zespół realizatorski „Ulicy Granicznej" składał się z Czechów i Polaków. zdjęcia wnętrz wykonano w Czechosłowacji, plenery — w Polsce. Spośród ekipy czeskiej wymienić należy przede wszystkim znakomitego operatora Jarosława Tuzara, dekoratora inż. Stefana Kopecky'ego, montażystkę Jirinę Lukesovą, oraz charakteryzatorów: Vaclava Kroloba i Ernę Berenovą.

Niezależnie od wielkiego wkładu w prace artystyczne i techniczne nad filmem. w „Ulicy Granicznej" wystąpiło kilku wybitnych aktorów czeskich. Jedną z ról głównych — volksdeutscha Kuśmiraka — gra wybitny aktor i reżyser czeski Józef Munclingr. znany w Polsce ze swoich przed i powojennych występów. Obok niego widzimy R. Vrchotę w roli Niemca Hansa. a w epizodzie — bohatera „Ludzi bez skrzydeł" — Gustawa Nezvala.

Na podstawie umowy wymiennej podpisanej między Polską a Czechosłowacją. większość czeskich filmów wyświetlana będzie u nas. Po tak interesujących filmach, jak „Krakatit", czy „Sępy" ujrzymy do końca bieżącego roku „Zawieję", „Jana Rohacza", „Milczącą barykadę" i piętnaście dalszych filmów.

Jednakże nie tylko w dziedzinie wymiany gotowych już filmów zbiegają się polskie i czeskie zainteresowania filmowe. Oba kraje dysponują fabrykami kinotechnicznymi, których produkcja w ramach Rady Gospodarczej Europy wschodniej może być doskonale zsynchronizowana. W tym celu między innymi obradował w Nieborowie w pierwszych dniach lutego polsko-czeski zjazd techników filmowych. który ustalił kilka nowych ważnych wytycznych ściślejszej współpracy polsko - czeskiej na polu filmowym.

Dla zaspokojenia potrzeb obu krajów postanowiono skoncentrować całą produkcję taśmy filmowej wyłącznie w Polsce, korzystając z istniejącej fabryki „Alfa" i z uruchomionych ostatnio zakładów Franaszka. W dziedzinie produkcji aparatów filmowych (kamer) rozbudowany czechosłowacki przemysł filmowy zaopatrzy z kolei oba kraje. Czechosłowacja dostarczy nam także wyposażenia do nowego laboratorium w Warszawie. Fabrykacja aparatów projekcyjnych odbywać się będzie równolegle w obu państwach z tym, że niektóre części wyrabiane będą według identycznych planów, aby mogły służyć jako części wymienne.

Ustalono wreszcie ilość i wysokość wzajemnych stypendiów dla młodych filmowców obu krajów, dalej wspólny program szkoleniowy i wydawniczy. Uniknie się w ten sposób podwójnej pracy nad podręcznikiem, gdyż po wydaniu go w jednym z języków, zostanie natychmiast przełożony na drugi. W tej dziedzinie Czechosłowacja wyprzedza nas ogromnie, gdyż w Polsce praktycznie nie istnieją wydawnictwa poświęcone filmowi. W ramach szkoleniowych nastąpi także wymiana wykładowców. Ustalono sumiennie terminy poszczególnych zobowiązań, terminy kwartalnych sprawozdań nad postępem prac oraz daty dalszych zjazdów.

Aby ocenić doniosłość tej ścisłej polsko-czeskiej współpracy filmowej w dziedzinie techniki, trzeba sobie uświadomić, że od chwili wynalezienia filmu dźwiękowego firmy kapitalistyczne zagarnęły olbrzymią ilość patentów, koncentrując niemal wszystkie zdobycze techniczne w swoich rękach. Niektóre z tych patentów wykorzystano, inne leżą, jako tzw. „martwe patenty". Ich wydobycie na światło dzienne mogłoby zagrozić istnieniu ustalonych koncernów, ich oddanie innym państwom — wzmogłoby konkurencję. Dotyczy to nawet wyrobów stosunkowo prostych jak np taśmy filmowej.

Monopol na wyroby techniczno - filmowe, który praktycznie istniał przed wojną, nie dał się we znaki jedynie ZSRR, gdzie zbudowano własne fabryki kinotechniczne zupełnie uniezależnione od koncernów kapitalistycznych. Wszystkie inne kraje europejskie były jednak całkowicie uzależnione od amerykańskich trustów. Zresztą i po wojnie zależą od nich takie kraje, jak Francja. Włochy, Dania i inne.

Gdyby nie zdecydowana postawa Związku Radzieckiego i pomoc udzielona w pierwszych dniach po wyzwoleniu Czechosłowacji i Polsce, bylibyśmy także narażeni, jeśli już nie na bezpośrednie, to na pośrednie skutki działania monopolu. Nagle „zabrakłoby" koniecznych do wyrobu taśmy filmowej surowców.

Polski i czeski przemysł pracujący w zgodzie są w stanie oprzeć się wszelkim atakom i pracować niezależnie od państw kapitalistycznych.

Pierwszym filmem w ramach rozszerzonej współpracy będzie „Chopin", realizowany przez Aleksandra Forda, kręcony w najlepszym w Europie atelier na Barrandovie przez czeskich operatorów i czeski zespół techniczny.

Leon Bukowiecki

O dygresjach „uwzględnianiu" i „rozsadzaniu ram"

„Sępy" — film produkcji czeskiej (Czeskoslovenska Filmowa Spolecznost" 1948). Scenariusz według noweli *Miloslava Fabery* napisał *Josef Mach i Jirzi Weiss.* Reżyseria: *Jirzi Weiss i Vaclav Gajer.* W rolach głównych: *Vitezlav Vejrazka, L. Strube, M. Nedbal, J. Plachta, J. Plachy, S. Rasilov.*

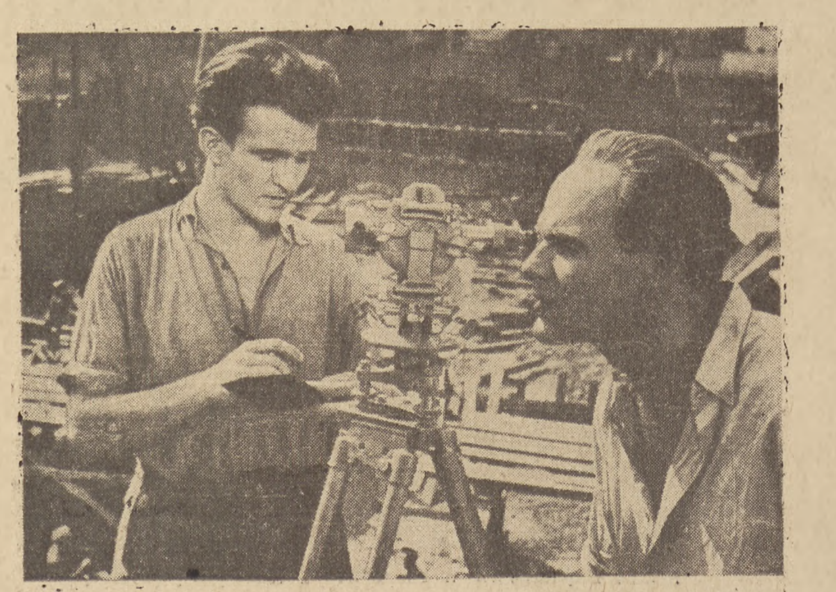
Od chwili, kiedy w krajach Europy Środkowej unarodowiono przemysł filmowy. kinematografia tych krajów weszła w okres radykalnego przełomu. Tu już nie chodzi, oczywista, o eksploatację kopii, ani o kredyty na budowę miasteczek filmowych. Przełom ten da się z łatwością wyczytać z trzydziestu pięciu tytułach nowych filmów pełnometrażowych, zapowiadanych na rok bieżący przez pobratymczą kinematografię czeską: poważnie postawiony problem dnia dzisiejszego wybija się wszędzie na plan pierwszy.

Do roku 1939, kiedy Polska była krajem „zhollywoodyzowanym" i reklamowe wzmianki różnych Paramountów zastępowały wszelką dyskusję o tematyce filmowej, filmami „współczesnymi" nazywały się takie obrazy jak „Co mój mąż robi w nocy?" lub „Ordynat Michorowski".

O powojennych filmach współczesnych można już mówić dziś bez cudzysłowu. Nie można jednak nie mówić o ich w a d a c h i to wadach zasadniczych, których popełniono oczywiście wiele.

Czeskie „Sępy" są jedną z takich laboratoryjnie typowych pozycji przełomu. Na przykładzie tego — niezłego zresztą — filmu można z łatwością wykazać jedną z przyczyn omyłek artystycznych, popełnianych przy realizacji filmów współczesnych. Czytelnik polski wnet zorientuje się, o czym mowa, gdyż nasze filmy, dotąd zrealizowane, grzeszą

(Dokończenie na stronie siódmej)



MARIAN BORZĘCKI

SMETANA I JEGO NASTĘPCY

Zakładając kamień węgielny pod budowlę „Narodniho Divadla", Smetana wypowiedział znamienne słowa: „Życie Czechów tkwi w muzyce". Istotnie, o ile ostatecznie można by sobie wyobrazić muzykę bez Czechów, o tyle trudno jest pomyśleć o Czechach bez muzyki. Pomijając niebywałe wrodzone umuzykalnienie i kulturę muzyczną tego narodu, są jeszcze inne historyczne przyczyny jego ścisłego związku z muzyką.

Gdy słuchamy muzyki czeskiej, przypomina się nam z jednej strony doskonałość i prostota dostojnych klasyków, z drugiej zaś słoneczny blask i ciepło naiwnej lecz śpiewnej piosnki neapolitańskiej. Nic dziwnego. Tak, jak Włosi są narodem śpiewaków, tak Czesi są narodem muzykantów. Muzyka czeska mało ma wspólnego z wszelkimi cechami romantyzmu i romantyczności ale imponuje za to prostotą melodii, trzeźwością, zrównoważeniem oraz słonecznym i szczerym uśmiechem, przechodzącym w humor, a nawet w rubaszność.

„Zlata Praha" zajmuje w historii muzyki miejsce nieprzeciętne. Łączy się z geniuszem Haydna, który pierwsze swe dzieła tworzył w Lukavcu pod Pilznem, Mozarta, prowadzącego w Pradze w r. 1787 prapremierę swego „Don Juana" i K. M. Webera, który w latach 1813 — 1816 był tam kapelmistrzem. Łączy się z talentami Spontiniego, Buelowa, Rezniczka, Léhara i tylu, tylu innych.

rzystości technicznej Mozarta, formy poematu Liszta i bogactwa inwencji ludowej, uwielbianego przez niego Chopina.

Zarzucano mu, w „Daliborze" zwłaszcza, wpływy Wagnera. Cechą jednak jego muzyki i całej muzyki czeskiej jest śpiewność, gdyż śpiew jest podstawą muzykalności zarówno Włochów, jak Czechów. Smetana uniknął wpływu deklamacyjnego stylu Wagnera, nadając swym dziełom przepiękną linię wokalistyczną, tak przecież obcą stylowi wagnerowskiemu.

Czeska muzyka narodowa opiera się na ludowości. Podobnie, jak Glinka wprowadził do swych oper ludowe tańce rosyjskie, jak Moniuszko wprowadził mazury, a Chopin nadał wspaniałą szatę muzyczną swym mazurkom, krakowiakom, polonezom i walcom, tak Smetana stworzył nowy typ polki, furianta i tańca „Skoczna". Zwłaszcza polka, ludowy taniec czeski z pierwszej połowy XVIII wieku zyskał sobie w twórczości Smetany i dalszej twórczości czeskiej bardzo zaszczytne miejsce.

Wielkie dzieło Smetany w tworzeniu czeskiej muzyki kontynuowali: Antonin Dvorzak (1841—1904), w swej inwencji kompozytor bardziej może ogólno - słowiański, niż czeski i dzięki poparciom Brahmsa i Hanslicka, bardziej popularny w Europie, Zdenek Fibich (1850—1900), Leosz Janaczek (1854 — 1928), J. B. Foerster (1859), Viteslav Nowák

trzy instytucje, które sprawiły, że odtwórczość ta jest tak znakomita.

Już za Rudolfa II Praga była czymś w rodzaju Florencji za Medyceuszów. Nawet geniusz Mozarta czuł się tu dobrze. Jeśli mówiono wówczas, że Czechy są konserwatorium Europy, to czym było konserwatorium praskie, które wykształciło i Smetanę?

Już w 1811 r. „Jednota pro zvelebeni hudby v Czechach" założyła konserwatorium w Pradze, będące wzorową szkołą instrumentalistów. Z tej to słynnej szkoły wyszli: Jan Kubelik, Karel Hoffmann, Jaroslav Kocián i inni. Orkiestra konserwatorium grała niegdyś pod dyrekcją Webera, w r. 1832 odegrała Wagnerowi jego symfonię C-dur. Bernardino Molinari nazwał tę instytucję „ottimo conservatorio". Ostatnio prowadzili ją Vaclàv Talich i Otakar Ostrczil. Szkoła ta rozsławiła imię instrumentalistów czeskich na cały świat. Wprowadziła ona grę na francuskich instrumentach dętych drewnianych osiągając świetny ich zestrój, równy chyba czeskim smyczkom. Obie te instrumentalne grupy prowadzili ostatnio Janouszek i Dedeczek. W konserwatorium praskim łączy się stara i wypróbowana tradycja z nowymi kierunkami i dojrzewającymi dopiero ideałami.

Dzięki staraniom Smetany otwarty został w 1881 r., a odbudowany po pożarze, w r. 1883 teatr narodowy „Narodni Divadlo", który pielęgnował kult opery czeskiej, wystawiając na obu swych inauguracjach „Libuszę". Teatr ten ma dla Czechów znaczenie „katedry odrodzenia narodowego". Powstał ze składek całego narodu, a po pożarze w ciągu jednego miesiąca zebrano już fundusz na jego odbudowę. Zbudowany zaś został z bloków granitu z Lasu Czeskiego, Karkonoszy, Tatr i Beskidów, zewsząd, skąd tylko rozlegała się mowa czeska i słowacka.

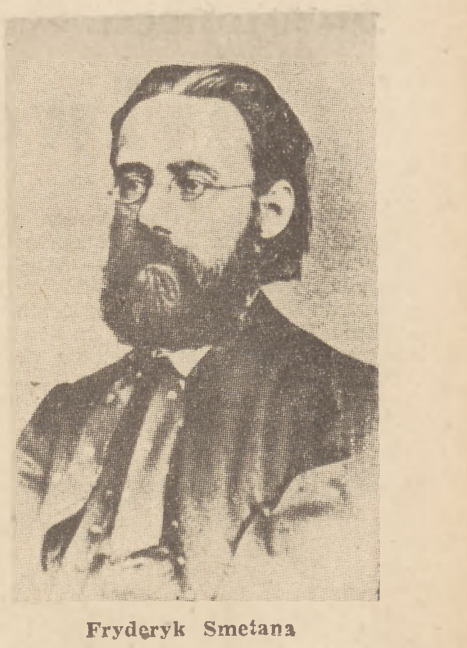
Marzeniem Smetany było również utworzenie stałej placówki koncertowej. Marzenie to ziściło się już po jego śmierci przez powstanie w r. 1894 Filharmonii Czeskiej. W dwa lata później Dvorzak zainaugurował jej pierwszy koncert; od r. 1901 posiada ona własną swą orkiestrę, jedną z najlepszych orkiestr europejskich.

Na trzech tych instytucjach wznosi się cały gmach wielkiej tradycji muzyki czeskiej. Obecnie Czechosłowacja posiada 9 teatrów operowych, z czego dwa w Pradze, 5 orkiestr symfonicznych, 16 zespołów kameralnych, 17 instytucji muzycznych, 9 muzeów i bibliotek muzycznych, 3 czasopisma muzyczne.

Spoglądając dziś z pewnej perspektywy czasu na twórczość i odtwórczość muzyczną Czechów, podziwiać należy obok wielkich talentów głębię kultury, na jakiej się opierają oraz tę powagę pracy i nauki, jakie je kształtowały.

W ostatnich dniach gościliśmy w Warszawie orkiestrę radiową z Pragi. Jest to zespół nie posiadający wprawdzie tej tradycji, jaką cieszy się Filharmonia Czeska, ale niemniej, mimo stosunkowo młody wiek (orkiestra ta założona została w r. 1926 przez Jeremiasza), przedstawia się już dziś, jako wielka orkiestra symfoniczna (licząca około 100 osób), o zupełnie zrównoważonym, pięknym brzmieniu. Na czele orkiestry stoją: Karol Anczerl i Alois Klima, kapelmistrze bardzo rutynowani i doświadczeni. Obok symfonicznych dzieł czeskich, wykonany został koncert F-moll Chopina w interpretacji bardzo dobrej pianistki, Very Repkovej.

Interpretacja ta odbiegła zasadniczo od przyjętego u nas sposobu wykonywania Chopina, co wywołało pewne spory w ocenie gry. Osobiście uważam, że dobrze i kulturalnie przemyślana gra Repkovej, była bardzo ciekawym ujęciem chopinowskiego stylu. Unikanie rozciągania granic dynamiki i wielka



Fryderyk Smetana

powściągliwość w sile uderzenia, nasunąć mogły pewne analogie do „stylu Mozarta". Oczywiście porównanie to byłoby również względne z uwagi na absolutny brak decydującego kryterium pojęć, zarówno stylu mozartowskiego, jak chopinowskiego. Intuicyjne jednak wczucie się Repkovej w brzmienie „fortepianu chopinowskiego", uważać należy co najmniej za bardzo frapujące. Występy muzyków czeskich słuchane są u nas zawsze z najwyższym zainteresowaniem, gdyż są przejawem wysokiej klasy artystycznej.

Marian Borzęcki



„Sprzedana narzeczona" w Teatrze Narodowym w Pradze

Aczkolwiek w okresie preklasycznym i klasycznym Czesi mogą poszczycić się już takimi sławami jak: Bohuslav Czernohorsky (1684 — 1742), Fr. X. Bryxi (1732—1771), J. L. Oelschlaegel (1724 — 1788), Franciszek i Jerzy Benda, Jan Stamic (1717—1757), F. X. Rychter 1709 — 1789), Józef Mysliveczek (1737 — 1781), zwany „il divino Boemo", a którego podziwiał sam Mozart, rzeczywistą epokę w historii muzyki czeskiej stanowi dopiero Bedrzych (Fryderyk) Smetana (1824 — 1884), którego 125 rocznica urodzin przypadła właśnie na dzień 2 marca br.

Ubogi ten syn piwowara w służbie u hr. Waldsteina, a następnie u hr. Czernina, ciężko walczył o zdobycie dla siebie wiedzy. Jako 24-letni chłopiec przeżywał „Wiosnę Ludów", w obronie swej przynależności narodowej służył rewolucji w gwardii narodowej, następnie po stłumieniu „buntu" cierpiał prześladowania.

Ażeby zrozumieć całą potęgę i systematyczność, z jaką Niemcy wynarodowiali Czechów, wystarczy nadmienić, że dopiero od r. 1860 zarówno Smetana, jak i inni Czesi rozpoczęli i to od podstaw naukę języka czeskiego; dotąd władali tylko i wyłącznie językiem niemieckim. Budzący się do życia naród tworzy swą literaturę i sztukę, powstaje pierwszy teatr czeski, wszechsłowiańska organizacja „Sokoła". powstaje muzyka czeska. Tworzy ją Smetana.

Na osiem napisanych przez niego w latach 1866 — 1882 oper, trzy mają charakter historyczny. Należą do nich: „Braniborzi w Czechach", dramat muzyczny „Dalibor" i patriotyczne misterium („slavnostni spevohra") — „Libusza". W dziedzinie poematu symfonicznego stworzył Smetana monumentalne dzieło, cykl „Ma Vlast".

W ten sposób muzyka i budzący patriotyzm, skojarzyły się w pojęciu Czechów w jedno. Czech odnajduje siebie w swojej muzyce, siebie i swą ojczyznę i stąd cytowane na wstępie powiedzenie Smetany: „Życie Czechów tkwi w muzyce". Smetana to nie tylko wielki kompozytor i wirtuoz fortepianowy, nie tylko symbol i wcielenie uczuć narodowych, jak Glinka w Rosji czy Chopin i Moniuszko w Polsce, Smetana to przede wszystkim symbol wyzwolenia narodowego i narodowej odrębności.

Muzyka Smetany jest narodowo-czeska. Może właśnie dzięki swej odrębności narodowej nie rozeszła się po świecie, z wyjątkiem genialnej „Prodanej nevesty", tak szeroko jak pozwalałaby na to jej wartość. Ludowa inspiracja tej muzyki ujęta jest w syntetyczne ramy rygoru tektoniki beethovenowskiej, przej-

(1870), Józef Suk (1874—1935).. Pod wpływem Smetany pozostają i kompozytorzy słowaccy: J. L. Bella (1843 — 1936), F. Kafenda (1883), Szaszko, Fajnor, Lichard, Trnavsky (1881) i inni. Twórczość tę do dziś reprezentują: Jirak, Cykker, Moyzes, Martinu, Haba i tylu innych.

Obok czeskiej twórczości wymienić należy odtwórczość, a właściwie

SPRAWY CZECHOSŁOWACKIE W „ODRODZENIU"

(Skróty: a. = artykuł; n. = notatka; w. = wiersz; r. = rysunek; f. = fotografia; p. = przełożył).

1 9 4 5

Nr 18 — Kronika (n. o „Zakładnikach" Stefana Heina). **Nr 29** — Tadeusz Hołuj: „Na drogach klęski". **Nr 35** — Paweł Hulka-Laskowski: „Bracia nasi za Olzą i bracia nasi Czesi" (a.). **Nr 38** — Mieczysław Wionczek: „Narodziny Trzeciej Republiki" (a.). **Nr 46** — Celina Bobińska: „O właściwe stanowisko" (a.). **Nr 47** — Henryk Batowski: „Jubileusz słowiański" (a.). **Nr 49** — Artur Marya Swinarski: „Teatr przyszłego roku" (a. i 4 f.). **Nr 51** — „Sprawy słowiańskie" (3 n.).

1 9 4 6

Nr 3 (60) — Otokar Fischer, Jiri Wolker, p. K. A. Jaworski: „Poezje" (2 w.). **Nr 5 (62)** — Jan Reychman: „Czeskie straty na polu kultury" (n.). **Nr 24 (81)** — Jan Walczak: „Szkodliwa książka" (a.). **Nr 34 (91)** — Kazimierz Nitsch: „Ludność i język Zaolzia" (a.). Konstanty Grzybowski: „Francja — Polska — Czechosłowacja" (a.). **Nr 36 (93)** — Jan Reychman: „Węgry, Polska i sąsiedzi" (a.). **Nr 42 (99)** — Jan Reychman: „W Słowacji — po latach" (a.). **Nr 45 (102)** — Stefania Łobaczewska: „Życie muzyczne w Krakowie" (a.). **Nr 46 103)** — (Julian Przyboś: „W Pradze po latach" (w. i 1 f.). **Nr 48 (105)** — Julian Przyboś: „Z podróży po Czechosłowacji" (a. i 2 f.). **Nr 49 (106)** — Julian Przyboś: „U czeskich i słowackich poetów" (a. i 3 f.). Karol Czapek, p. Paweł Hulka-Laskowski: „Klęska". **Nr 51—52 (108—109):** — „Współczesne malarstwo czeskie" (2 reprod.).

1 9 4 7

Nr 1 (110) — Julian Przyboś: „Zapiski z Macochy" (a.). **Nr 3 (112)** — Stefania Łobaczewska: „Życie muzyczne w Krakowie" (a.). **Nr 4 (113)** — Stefania Łobaczewska: „Życie muzyczne w Krakowie" (a.). **Nr 5 (114)** — Zofia Nałkowska: „Drobiazgi o Czechosłowacji" (a. i 1 f.). Julian Przyboś: „Z podróży" (w.). „Współczesne malarstwo czeskie" (1 reprod.). **Nr 6 (115)** — Julian Przyboś: „Mijając pomnik" (a.). **Nr 9 (118)** — Slav: „Na łamach czeskiej prasy" (a.). **Nr 11 (120)** — Zofia Nałkowska: „Jeszcze o Czechosłowacji" (a.). **Nr 12 (121)** — Ksawery Pruszyński: „Jaskółka wiosny" (a.). **Nr 16 (125)** — Helena Gruszczyńska-Dubowa: „Ambasador kultury polskiej" (a. i 1 f.). **Nr 20 (129)** — Franciszek Halas, p. Jerzy Lovell: „W obozie", „Pożegnanie" (2 w.). Julian Przyboś: Na przyjazd pisarzy czeskich i słowackich. **Nr 21 (130)** — „Z pobytu pisarzy czechosłowackich w Polsce" (a. i 1 f.) **Nr 2 (131)** — Franciszek Halas: „Co wiersz zobaczył". Józef Kainar: „Po wojnie". Jarosław Seifert, p. K. A. Jaworski: „Rozmowa ze śmiercią" (3 w.). „Pisarze czescy i słowaccy w Warszawie" (n. i 2 f.). Andrzej Stopka: „Pisarze czechosłowaccy" (5 r.). „Pisarze czescy i słowaccy w „Odrodzeniu" (3 f.). **Nr 26 (135)** — „Nowy zeszyt „Twórczości" (n.) **Nr 27 (136)** — Stefania Łobaczewska „Festival muzyczny w Pradze" (a.). **Nr 30 (139)** — Stefan Papée: „Wydawnictwa Instytutu Śląskiego" (a.). Aron Pirmas: „Moja podróż po Czechach" (w.). **Nr 35 (144)** — Jan Drda, p. Zdzisław Hierowski. „Trumna nad gwiazdami". **Nr 37 (146)** — „Z wystawy grafiki czechosłowackiej w Warszawie" 1 reprod.). **Nr 38 (147)** — Helena Wielowieyska: „Wystawa grafiki czechosłowackiej" (a. i 2 reprod.). **Nr 41 (150)** — Mariusz Margal: „A u nas kurtyna jest złota" (a.). Maria Kuryluk: „Praga" (a. i 4 f.). „Literaci czescy w Polsce" (3 f.). **Nr 43 (152)** — Stanisław Smoleński: „Trzeba i warto" (a. i 1 f.). Zdzisław Hierowski: „List z Katowic" (a. i 1 f.). **Nr 44 (153)** — „Filharmonia praska pod dyr. Kubelika" (f.). **Nr 45 (154)** — Zygmunt Mycielski: „Notatnik muzyczny" (a.). **Nr 46 (155)** — Władysław Pawlak: „Festival radiowy muzyki słowiańskiej" (a.). „Wacław Rzezacz" (n. i 1 f.). Zygmunt Mycielski: „Notatnik muzyczny". **Nr 47 (156)** — Jan Reychman: „W sercu Słowacji" (a. i 3 f.). Zygmunt Mycielski: „Notatnik muzyczny". „Nagrody państwowe Czechosłowacji" (4 f.) **Nr 48 (157)** — Zdzisław Hierowski: „Próba bilansu i postulaty" (a.). jp.: „Pięćdziesięciolecie czeskiej Filharmonii" (a.). „Czeski nonet" (f.). **Nr 50 (159)** — Maria Rzeuska: „Stosunki polsko-czeskie w literaturze" (a.). Zygmunt Mycielski: „Notatnik muzyczny". (a.).

1 9 4 8

Nr 2 (163) — Zdzisław Hierowski: „Wśród czeskich czasopism literackich" (a.). **Nr 3 (164)** — tk.: „Czeskie filmy krótkometrażowe" (a. i 2 f.). **Nr 5 (166)** — Janina Preger: „Wydawnictwa dla młodzieży" (a.). Helena Teigova: „Wieczory chopinowskie w Pradze" (a.). **Nr 9 (170)** — Zygmunt Mycielski: „Notatnik muzyczny" (a.). **Nr 18 (179)** — ec.: „Nagrody i wydarzenia literackie" (n.). **Nr 19 (180)** — Andrzej Piwowarczyk: „Rozmowa z Wacławem Rzezaczem" (a. i 1 f.). **Nr 23 (184)** — Zdzisław Hierowski: „Rocznica Bezrucza i sprawa realizmu". (a.). **Nr 24 (185)** — Zygmunt Mycielski: „Notatnik muzyczny" a.). **Nr 26 (187)** — Wiktor Dyk, Franciszek Halas, Jarosław Seifert, p. K. A. Jaworski: „Poezje" (3 w. i 3 n. biograf.). Nr 27 (188) — Vilem Zavada, p. K. A. Jaworski: „Porzucona" (w. i n. biograf.). Kazimierz Andrzej Jaworski: „Spotkania czeskie" (a.). **Nr 30 (191)** — Viteslav Nezval, p. K. A. Jaworski: * * * (w.). **Nr 31 (192)** — Ignacy Łojewski: „Komu wierzyć?" (n.). **Nr 33 (194)** — Zdzisław Hierowski: „Recenzje słowników" (n.). **Nr 36 (197)** — Jan Lenica: „Emil Burian, Jan Drda" (2 r.). **Nr 38 (199)** — Zygmunt Mycielski: „Muzyka wrocławska" (a.). **Nr 42 (203)** — „Polsko - Czechosłowacka wymiana kulturalna" (n. i 2 reprod.). Karol Czapek, p. Józef Hen: „Sąd nad Prometeuszem" (4 r. Eryka Lipińskiego). **Nr 43 (204)** — „Czechosłowaccy filmowcy w Polsce" (n. i 3 f.). **Nr 45 (206)** — Artur Marya Swinarski: „Łódź teatralna, Igraszki z diabłem" (a. i 2 f.). Jerzy Płażewski: „Przeczucie" (a.). **Nr 46 (207)** — Wojciech Natanson: „Kronika czeska". (12 n.). **Nr 48 (209)** — len.: „Antoni Pelc" (n. i 4 r.). **Nr 49 (210)** — „Odwety" Leona Kruczkowskiego w Pradze" (f.)

1 9 4 9

Nr 5 (218) — Leon Bukowiecki: „Krakatit" (a. i 2 f.). **Nr 6 (219)** — „Kronika czechosłowacka". (8 n.). **Nr 8 (221)** — K. I. Gałczyński: „Kino na lotnisku w Pradze" (w. i r. Marka Rudnickiego).

O dygresjach „uwzględnianiu" i „rozsadzaniu ram"

(Dokończenie ze strony szóstej)

błędami, wyrosłymi z tego samego korzenia.

Film Weissa i Gajera rozpoczyna się doskonale filmową ekspozycją barbarzyńsko wykastrowaną w wersji polskiej: pędząca po wyśmienitej szosie ciężarówka wjeżdża w kręte uliczki starego miasteczka i gęsto hamując dociera do feralnego wąskiego gardła, którym jest przedwieczny, cudaczny most, „korkujący" ruch Sekwencja kończy się wypadkiem ulicznym.

W ten sposób widz przygotowany jest na historię o moście. Ale z projektem nowego mostu łączą się rozliczne i sprzeczne interesy, sentymenty, namiętności i słabości ludzkie. Kwestia mostu staje się niemal kwestią światopoglądu: miasteczko dzieli się na dwa obozy.

Most okazuje się tylko pretekstem dla twórców scenariusza. Historia mostu ma być historią miasteczka w ogóle i to w tym szczególnym okresie, kiedy miasteczko wraz z całym krajem staje przed wyborem dróg.

Ten właśnie moment dziejowy, pokazany na ekranie nader dyskretnie, kiedy dopiero się ważą rzeczy najdonioślejsze, dodaje tragizmu konfliktowi: żadna ze stron nie korzysta z handicapu historii.

Fabuła — jak widzimy — interesująca, wdzięczna. Otwarta droga do nowatorskich rozstrzygnięć reżyserskich (jednym z nich jest kontrastowe zerwanie z polityką lalusiowatych twarzy wymuskanych galantów). Łatwe pole do konfrontacji nakręconych obrazów z życiem.

I tu dopiero dobijamy do momentu krytycznego: pole do konfrontacji scenariusza z życiem jest za łatwe.

Temat zdaje się „rozsadzać ramy filmu" — obserwacji jest za dużo. Co raz nowe pojawiają się wtręty, polemiczne wstawki, wątłymi nićmi związane z tematem głównym obszerniejsze dygresje, które rozrywają spoistość akcji i powodują zagrzęźnięcie uwagi widza w szczegółach drugorzędnych.

Wyrażenie „rozsadzać ramy filmu", które chętnie przyczepia się do niektórych tematów, jest w gruncie rzeczy nieporozumieniem, lub wyrazem filmowego analfabetyzmu. „Ramy filmu" są jednoznacznie określone, a ich znajomość obowiązuje scenarzystę i reżysera. Tylko oni dwaj winni są, jeśli temat mimo wszystko „rozsadza" te ramy.

Nie ma tematów „nie rozsadzających" i „rozsadzających" z samego założenia, są tylko scenariusze i realizacje, które grzeszą rozczłonkowaniem fabuły i przeładowaniem akcji dygresjami.

Fakt skonstatowany powyżej, to objaw swego rodzaju choroby epidemicznej. A im więcej wypadków choroby, tym jej doniosłość społeczna jest większa, choćby chodziło tu o chorobę — że zostaniemy już przy porównaniach medycznych — podobną raczej do niestrawności, niż do zapalenia mózgu.

Przejawami analogicznej epidemii na naszym rodzimym gruncie wydają mi się w pierwszym rzędzie „Zakazane piosenki", a także „Ostatni etap".

W pierwszym przykładzie (film bardzo przeciętny) pokazano nam, co się tylko dało i jeszcze o wiele więcej: łapanki, organizacje podziemne, ukrywanie Żydów, granatową policję, szmugiel, szpiclów i volksdeutschów, partyzantkę, rewizję w mieszkaniu, powstanie i wiele innych jeszcze rzeczy.

W drugim przykładzie (film wybitny) pokazano również za dużo, gwoli oddania jakiejś „syntezy", „całości" nie bacząc, że najwięcej ekspresji miały w sobie dramaty, ograniczone do kilku osób (słynna już scena z jedynym zastrzykiem w szpitalu obozowym), podczas gdy sceny ogólne, z lotu ptaka, wyszły na ogół nieprzekonywająco, matowo

Aby zapobiec zarzutowi, że dobieram przykłady wyłącznie z tematyki wojennej, dodam, że nawet w „Skarbie", komedii o szybkim i zwartym tempie akcji, wtrącono wiele scen, stwarzających niepotrzebne dygresje.

Podobne objawy wywoływane są przez podobne przyczyny. Szukajmy! Dlaczego tego przyczynkarstwa filmowego, tego „rozsadzania ram", nadmiaru dygresji nie mamy w wielkich filmach historycznych (przykładem niech służy choćby „Aleksander Newski")?

Przypomnijmy sobie nieliczne głosy, których część została uwieczniona w druku, a które towarzyszyły ukazaniu się na ekranach takich nawet(!) „Zakazanych piosenek":

— Przepraszam bardzo, a było jeszcze i tak, i tak — i tego wszystkiego nie pokazali. Zdarzały się też takie i takie wypadki, a raz nawet słyszałem o tym i o tym. Dlaczego w filmie tego nie uwzględniono?

Rozumiem dobrze uczucia ex-więźnia Oświęcimia, który oglądając „Ostatni etap" chce odnaleźć na ekranie wszystkie swoje przeżycia. Tak samo mieszkaniec Warszawy chciałby w „Zakazanych piosenkach" odnaleźć całą swoją Warszawę czasu wojny. Ale dzieło sztuki jest kwestią wyboru. W filmie współczesnym bardziej niż kiedykolwiek. Jeżeli realizator takiego filmu, będący stale pod obstrzałem niezbyt mądrych uwag, że w filmie nie pokazano, czy nie „uwypuklono" dostatecznie różnych zagadnień, zlęknie się tych postulatów — zrobi kicz, lub z obrazu bardzo dobrego — średni.

Być może, gdybyśmy żyli w czasach Aleksandra Newskiego, także postulowalibyśmy chórem pod adresem Eisensteina, że należało jeszcze uwzględnić sprawy czeladnictwa cechowego, czy problem prawa składu w mieście hanzeatyckim.

Gdyby czescy twórcy „Sępów" nie byli się ugięli pod swoistym terrorem postulatów „uwypuklania", otrzymaliśmy film bardziej zwarty, a przez to prawdziwszy.

Jerzy Płażewski

KRONIKA CZECHOSŁOWACKA

Fundusz im. Jiraska. Znaczne sumy napływają ze wszystkich stron Czechosłowacji na Fundusz imienia Jiraska. Fundusz ten jest przeznaczony na nową edycję kompletną dzieł Jiraska i powstał z inicjatywy prezydenta Gottwalda. Do tej pory zebrano 3 mil. koron. Alois Jirasek (1851—1930) jest autorem powieści historycznych i dramatów, poświęconych głównie Janowi Husowi i jego epoce. Dzieła Jiraska były zakazane w okresie okupacji a wydania powojenne są wyczerpane. Obecnie przygotowywana publikacja osiągnie nakład olbrzymi.

Amerykański powieściopisarz przybył do Pragi. Amerykański pisarz, Stefan Heyms, przybył do Pragi, by zebrać materiał do swej nowej powieści, której akcja rozegra się na terenie Czech. Heyms mieszkał już w Pradze przed wojną 2 lata i napisał wówczas, osnutą na tematach czeskich, powieść „Burza". Tematem utworu „Kawalerowie Krzyża w Europie" Stefana Heymsa jest okupacja hitlerowska.

Obrazy czeskie o Warszawie. W Pradze otwarto, pod protektoratem ministra informacji Kopeckiego, poświęconą Warszawie wystawę obrazów czeskiego malarza, Jarosława Paura.

Konferencja radiowa. Jak wielką wagę przywiązują Czesi do spraw radiowych, dowodzi wielka konferencja radiowa, w której uczestniczył sam premier Antoni Zapotocky. Wygłosił on przemówienie, podobnie jak i minister informacji, Wacław Kopecky i dyrektor radia czechosłowackiego, Kazimierz Stahl. Warto dodać, że radiofonizacja Czechosłowacji osiągnęła tak dobre wyniki, że niemal na każdą rodzinę przypada odbiornik.

75-lecie Józefa Suka. W styczniu br. minęła 75 rocznica urodzin jednego z najwybitniejszych muzyków czeskich, Józefa Suka. Niestety, nie dożył on tej rocznicy; umarł w roku 1935, przekroczywszy zaledwie sześćdziesiąt lat. Był on uczniem Dvorzaka, którego pamięci poświęcił jedno z najwybitniejszych swych dzieł „Asrael" (1904—1905). Napisał też muzykę do poematów Juliusza Zeyera „Raduz i Mahulena" oraz „Pod gruszą". Uczniem Suka, jest muzyk czeski, cieszący się dziś sławą międzynarodową: Martinu.

JAN BIAŁOSTOCKI

Sylwetki grafików czeskich

Grafika czeska ma swego patrona. Jest nim artysta kosmopolityczny rodem z Pragi — **Wacław Hollar**, który w wieku XVII pracował na dworze angielskim, w Niemczech i w Antwerpii. Znakomity technik, czuły interpretator obrazów malowanych przez najwybitniejszych mistrzów malarstwa europejskiego w dobie baroku: Elsheimera, van Dycka, Rembrandta, zyskał szeroką popularność, a sława jego imienia łączyła się ze sławą kraju, który go wydał. Ryciny Hollara noszą sygnaturę: **Wenceslaus Hollar Pragensis Bohemus.** Po dwudziestu pięciu latach pobytu w Anglii umiera w 1677 roku. Ceniony wysoko doczekał się monografij i wystaw retrospektywnych. Ostatnia z nich zorganizowana była w Londynie w 1942 roku, w ciężkim okresie wojny i stała się ważnym wydarzeniem propagandowym.



Emil Filla — Ręce

Nie tylko jednak dawna grafika pełniła swą rolę w latach walki. Również sztuka współczesna w rozmaity sposób brała udział w wydarzeniach okresu wojennego i stanowiła ich artystyczny wyraz.

Wojciech Preissig (1873 — 1944) zginął w obozie niemieckim w Dachau po długich latach więzienia. Życie tego artysty obfitowało w klęski i zawody, płynęło niespokojnym nurtem, którego długość fali nie zawsze zgodna była z rytmem współczesnych wydarzeń plastycznych. Preissig w ostatnich latach XIX wieku znalazł się w Paryżu. Jego graficzna twórczość, doskonała technicznie, wyważona w kompozycyjnym ładzie rycin, pozostała zawsze oparta o styl secesyjnego „fin de sieclu", lubowała się w komunikowaniu tajemniczych, sentymentalnych „wieczornych" nastrojów. Preissig, może świadomy wzrastającej z czasem anachroniczności tego stylu, przerzuca się na sztukę użytkową. Za przykładem Morrisa interesuje się sztukami dekoracyjnymi, poświęca szczególną uwagę książce, stara się zreformować jej formę, biorąc pod uwagę funkcjonalną rolę budujących książkę elementów. Zakłada pracownię typograficzną, komponuje czcionki, pracuje nad układami drukarskimi i przyczynia się do powstania „pięknej książki" w Czechach. Imponująca poprawność wykonania każdej pracy typograficznej, jaką obserwujemy w obecnej czechosłowackiej produkcji wydawniczej wywodzi się w dużej mierze z pionierskiej działalności Preissiga. Znaczenie jego na terenie Pragi porównać można z rolą, jaką nieco później dla rozwoju polskiej typografii odgrywał Półtawski.

Na skutek trudności materialnych Preissig zmuszony jest do wyjazdu z Czech. W Stanach Zjednoczonych pracuje dalej, odlewa czcionki według własnych projektów, a w latach pierwszej wojny światowej przejawia niezwykłą aktywność. Działa jako grafik i jako polityk. Projektuje liczne plakaty propagandowe, stając się przez to jednym z pierwszych twórców nowoczesnej sztuki plakatowej, której zasadą jest syntetyczna, abstrakcyjna, znakowa ekspresja. Te abstrakcyjne zamiłowania Preissiga, stanowiące podłoże doskonałej kompozycji jego akwafort, zamiłowania, które skierowały go później na drogę plakatu i typografii, doszły do głosu najwyrazniej w ostatnim okresie twórczości artysty, gdy w latach trzydziestych, po powrocie do Pragi podejmuje pracę malarską. Tym razem tworzy kompozycje zupełnie abstrakcyjne, oparte na „pastelowych" zestrojach kolorystycznych — wspomnienie pierwszego okresu działalności. Stosuje teraz innowacje fakturowe: rycie w deskach, stanowiących podobrazie, nakładanie nici czy sznurów, pokrywanych następnie warstwą farby; zapewne inspiracja płynęła tu z „naklejanek" stosowanych przez kubistów.

Od pierwszego dnia okupacji niemieckiej Preissig podejmuje pracę w ruchu oporu i od razu staje się jednym z jego najbardziej aktywnych działaczy. Jest redaktorem, drukarzem i kolporterem nielegalnego periodyku „V boj". W pracy tej pomaga mu córka, aresztowana wraz z Preissigiem we wrześniu 1940, ścięta w Berlinie w dwa lata później. Stary artysta umiera w niewoli w r. 1944; po odbyciu kary więzienia w Bayreuth przewieziony do Dachau. Życie Preissiga, często nie docenianego, który niejednokrotnie borykał się z materialnymi trudnościami, jest przykładem ścisłego powiązania losów artysty z losami narodu. Grafika jego, wyraz tendencji twórczych niekiedy już anachronicznych, była jednocześnie narzędziem jego wiary politycznej i orężem walki. Śmierć Preissiga uczczono w lecie 1945 r. wystawą prac — pierwszą, jaka odbyła się po zakończeniu wojny w salach związku czeskich grafików „Hollar" w Pradze.

*

Dla rozwoju sztuki graficznej korzystna jest unia personalna grafika z malarzem. Specjalizacja drzeworytnika czy sztycharza, dająca początkowo doskonałe — w sensie perfekcji technicznej — wyniki, z konieczności prowadzi do zamknięcia się w zakresie form prowokowanych przez narzędzie. Grozi to niekiedy oderwaniem się grafiki od centralnego nurtu rozwojowego sztuki. Takie osamotnienie rytownictwa obserwować można w grafice polskiej lat międzywojennych. Taka autonomiczność niosła w sobie, jak się zdaje, niebezpieczne możliwości wyjałowienia.

Pogląd ten zyskuje potwierdzenie w fakcie, że osobowości twórcze grafiki czechosłowackiej, na których zatrzymujemy dziś wzrok, nie są na ogół specjalistami — są to plastycy, wypowiadający się rozmaitymi sposobami. **Emil Filla** (ur. 1882) to przede wszystkim wielki malarz. Ale jednocześnie łączy on w sobie dyspozycje rzeźbiarza, grafika i teoretyka sztuki, jest to plastyk i myśliciel. Różne techniki, którymi posługuje się Filla w swej twórczości są tylko rozmaitymi wyrazami jednolitej wizji artystycznej. „Czeski Picasso" Filla przechodzi ewolucję analogiczną do przemian ojca kubizmu. Grafika jego w latach trzydziestych operuje typowym dla szkoły paryskiej linearyzmem, a jednocześnie nabiera znamion głębokiego, o daumierowskim może rodowodzie — tragizmu. Linia osamotniona wśród czystej białości papieru nabiera nerwowej ekspresji. Formy tworzonego świata nie mają już nic z geometryczności kubizmu. Budowane są z kształtów organicznych, z ciał ludzkich powyginanych w walce i cierpieniu. Ryciny te wytwarzają nastrój dramatyczny, surowy i pełen grozy, nasuwają skojarzenia z intensywnymi i tragicznymi obrazami, jakimi średniowieczni artyści ilustrowali tekst Apokalipsy. Tematyka rycin Filli: walka, płacz, rozpacz, ucisk, nabiera proroczego znaczenia w oświetleniu wydarzeń, które nastąpiły w późniejszych latach; gwałtowność i siła działania tej grafiki przywodzi na myśl równocześnie powstające dzieła Picassa z okresu wojny domowej w Hiszpanii. Równocześnie tworzył Filla ryciny o charakterze fantastycznym, na temat ballad i pieśni ludowych; formy tej grafiki zdradzają inspiracje malarstwa ludowego na szkle i ceramice.

Awangardowa postawa Filli w zakresie artystycznym wiąże się z jego rolą polityczną. Źle widziany i zwalczany przed wojną, we wrześniu 1939 r. aresztowany przez Niemców jako zakładnik, przebywa do końca wojny w obozach koncentracyjnych. Od 1945 r. powraca do dalszej pracy plastycznej.



Józef Liesler — Ilustracja do wiersza

*

Graficzna twórczość Filli była przeczuciem „ciemnych lat" 1939-1945. Dzieła **Józefa Lieslera** (ur. 1912) są ich wynikiem. Młody artysta uprawia litografię i techniki metalowe; ryciny jego są najciekawszą może pozycją na tle współczesnej grafiki czeskiej. „Oeuvre" Lieslera zawiera ryciny rozmaite: ilustracje do powieści i poematów; do Wilde'a, do „Karamazowów", do „Wspomnień z czasu choroby" poety Józefa Hory, czy do „Pragi pod skrzydłami wojny" Bednarza. Ale ryciny autonomiczne artysty, ujęte w cykle, same są poematami i opowieściami. Liesler przedstawia sceny ze świata teatru, tworzy suitę rycin poświęconych sędziom. Wszystkie te dzieła nasycone są niepokojem i pełne dramatycznego nastroju. Lecz najlepsze chyba prace to ryciny poświęcone przeżyciom wojennym. Jest rzeczą zastanawiającą jak dojrzały, trafny i ciekawy plastycznie wyraz znalazły lata wojny w twórczości kilku artystów czeskich. Próżno by szukać w naszej grafice zjawisk równych dziełom Filli czy Lieslera.

Cierpienie, bardziej może psychiczne niż fizyczne, lęki, rozczarowania i bunty skondensowane zostały przez Lieslera w rycinach o gęstej, przygnębiającej tonacji złego snu. Bogactwo fakturowe litografii a bardziej jeszcze akwafort łączonych z akwatintą udziela wizjom Lieslera szorstkiej, chropawej niemal materii, która rozciąga się czasem jak abstrakcyjna folia w płaszczyźnie ryciny — kiedy indziej nabiera roli znaczeniowej, staje się przestrzenią, mgławicą, tworzy odrębną rzeczywistość tego świata wojny. Aktorzy dramatu oscylują pomiędzy formą ludzką — którą zakreślają ostro cięte linie igły i potwornymi kształtami monstrów, odgrywających tragedie pod czarnym niebem, na lśniąco białych, księżycowych płaszczyznach.

Rodowód lieslerowskich „Okropności wojny" tkwi wyraźnie w rycinach wielkiego twórcy hiszpańskiego; rzadko kiedy puścizna artystyczna Goyi znajdowała równie doskonałego kontynuatora. Liesler swym głębokim, prawdziwie plastycznym przeżyciem wojny wyróżnia się wśród licznych grafików czeskich i nie czeskich, którzy widzieli w niej patos łatwej symboliki, ponury realizm nieszczęścia, czy anegdotyczny motyw rysunkowego reportażu.

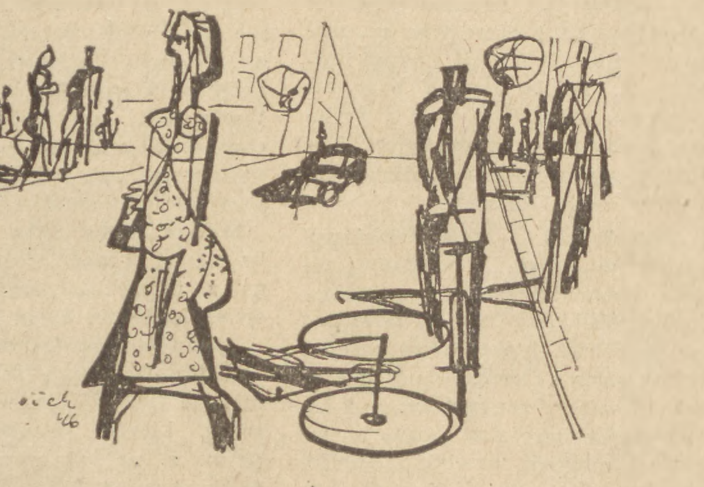
*

Twórczość **Franciszka Grossa** podzielona między malarstwo i grafikę chce być wyrazem współczesnego życia zurbanizowanego i zmaszynizowanego. Krytyk Jirzi Kotalik widzi w dziele Grossa „mit nowoczesnego miasta i jego mechanizmu". Ale postawa Grossa różni się zdecydowanie od „naiwnego maszynizmu" Légera, budującego swe twory ze starych rur czy izolatorów elektrycznych. Czeski artysta wykształcony w dyscyplinie kubistycznej widzi w świecie i istotach żywych elementy figur geometrycznych, funkcjonujących jak przyrządy precyzyjne; koła, tarcze, dźwignie i transmisje przenoszą automatycznie bodźce i reakcje. Miasto i człowiek, to zespoły zegarów ustawione na abstrakcyjnym tle pozbawionym wyrazu. Człowiek jest indywidualnym, skomplikowanym i zamkniętym w sobie aparatem, wydzielonym z reszty świata jak egzystencjalistyczna „wyspa"; czy można się dziwić, że taki odhumanizowany pejzaż staje się konstrukcją form statycznych pozbawionych atmosfery? Oczywista, że taka koncepcja świata prowadzić musi do linearnej budowy obrazów i rycin, że przestrzeń ulega redukcji, a ludzie-maszyny ewoluują w kierunku arabeski geometryczno - dekoracyjnej.

Rysunek linearny jest głównym tworzywem plastycznym Grossa, podobnie, jak bliskiego mu **Franciszka Hudeczka** (ur. 1909). Obaj są znakomitymi rysownikami, ich linia jest pewna i syntetyczna, a doskonałość konstrukcyjna (w sensie nie tylko płaszczyzny, lecz również przestrzeni) niektórych prac Hudeczka przywodzi na myśl świetlne rysunki van Gogha.

Przedstawione sylwetki czeskich grafików wybrałem kierując się przeświadczeniem o ich charakterystycznej, twórczej roli (o ile wybór taki jest możliwy w świetle nie zawsze kompletnej dokumentacji i znajomości materiału). Wydaje mi się, że reprezentują oni, pomijając należącego do przeszłości Preissiga, twórczy prąd grafiki czechosłowackiej, a jednocześnie dowodzą jej głębokich związków z żywymi sprawami kraju, życia i historii. Ponadto specjalnego omówienia wymagaliby artyści tradycjonalnej szkoły Szwabińskiego czy Szymona, pracujących w kręgu anegdotycznego czy lirycznego umiarkowanego realizmu.

Jan Białostocki



Franciszek Hudeczek — Na ulicy

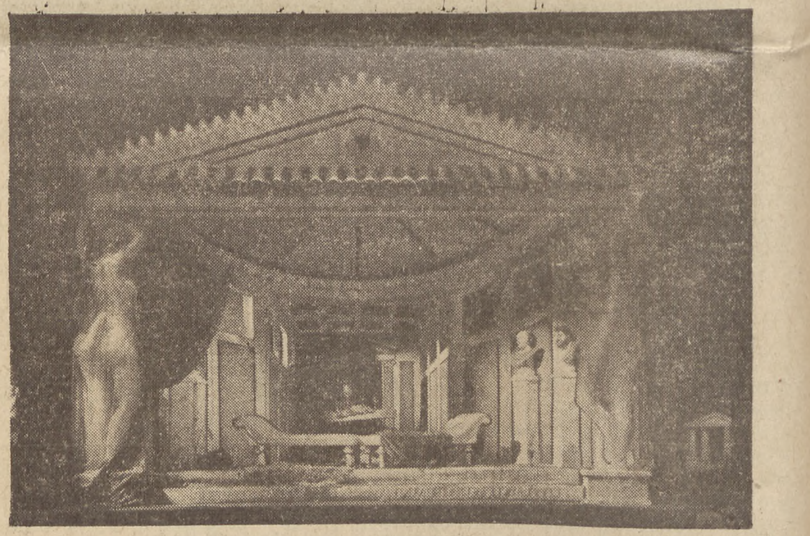
SZTUKI POLSKIE NA SCENACH CZESKICH



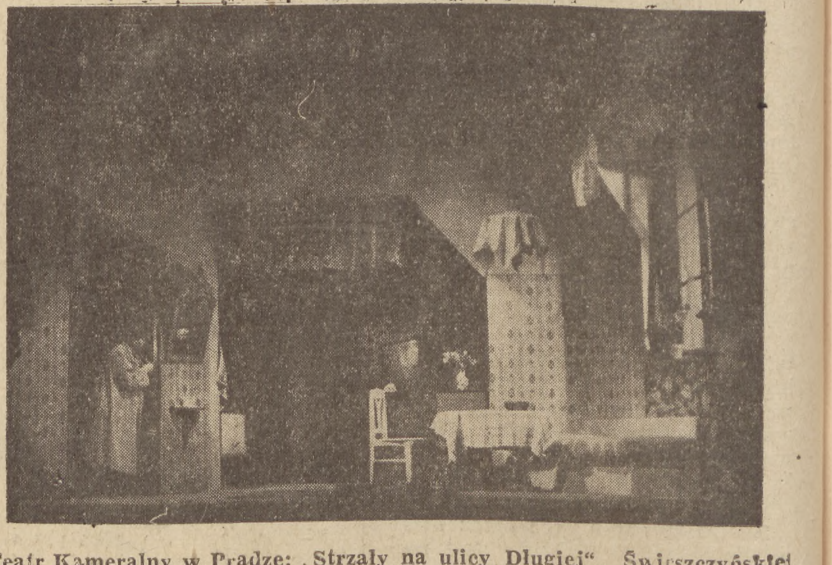
Teatr dla Młodzieży w Pradze: „O Janku, co psom szył buty" Słowackiego



Teatr w Cieszynie: „Moralność pani Dulskiej" Zapolskiej



Teatr Narodowy w Pradze: „Obrona Ksantypy" Morstina



Teatr Kameralny w Pradze: „Strzały na ulicy Długiej" Świrszczyńskiej



Teatr Narodowy w Pradze: „Odwety" Kruczkowskiego

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-71553 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"